

La Editorial UV de la Universidad de Valparaíso ha decidido liberar este texto para descarga gratuita con el fin de facilitar el acceso al mismo y seguir difundiéndolo.

Gustavo Celedón, Udo Jacobsen, Marcelo Raffo
(editores)

El cine de retorno de Raúl Ruiz

© Gustavo Celedón, Udo Jacobsen, Marcelo Raffo (Editores)
El cine de retorno de Raúl Ruiz



Proyecto UVA2393
«La UV contribuye a la disminución
de las brechas de acceso al arte,
la cultura y el patrimonio»

Libro ganador del Tercer Concurso de Publicaciones Académicas
de la Universidad de Valparaíso, convocatoria 2019.

© Editorial UV de la Universidad de Valparaíso
Vicerrectoría de Vinculación con el Medio
Av. Errázuriz N°1108, Valparaíso

Colección Académica
Primera edición, agosto 2021
Versión digital, abril 2024

ISBN 978-956-214-227-4
Registro de Propiedad Intelectual 2021-A-7291

Directora editorial: Jovana Skarmeta B.
Editora general: Arantxa Martínez A.

Coordinación fomento lector: Constanza Castillo M.

Diseño de portada: Paulina Orellana V.
Diseño y diagramación: Gonzalo Catalán V.
Corrección de estilo y de pruebas: Micaela Paredes B.

Administración: Francisca Oyarce V.
www.editorial.uv.cl

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida, mediante cualquier sistema, sin la expresa autorización de la editorial.

Sugerencia para citar este libro electrónico:
Celedón, Gustavo; Jacobsen, Udo; y Raffo, Marcelo (eds.). *El cine de retorno de Raúl Ruiz*.
Editorial UV, edición impresa 2021, edición digital 2024.



**EL CINE DE
RETORNO**
DE RAÚL RUIZ

GUSTAVO CELEDÓN
UDO JACOBSEN
MARCELO RAFFO

A Sergio Navarro

Prólogo

El presente libro recoge las reflexiones de un encuentro realizado en octubre de 2017 en la Universidad de Valparaíso, llamado Perspectivas del Cine de Raúl Ruiz: Chile (1990-2011). El encuentro fue motivado por las inquietudes de Sergio Navarro, para quien dicho período, que en este libro hemos llamado «el retorno», marcaba una etapa especial de su cine. Es a él a quien dedicamos este trabajo, a su sabiduría, a su amistad, a su cariño y desinterés. A su pasión y su conocimiento del cine y, en particular, del cine de Ruiz. Nos deja acá un texto que no alcanzó a finalizar, pero que constituye un hermoso bosquejo, un hermoso plan de lo que Sergio entiende sobre el cine de Ruiz: citas dispersas que se articulan en ideas proyectadas, notas, huellas claras sobre el cine de Ruiz. Si bien no es estrictamente un escrito sobre el retorno, paradójicamente, llega ser un escrito, un croquis sobre las ideas cinematográficas de Ruiz, pues, de hecho, Sergio me dijo muchas veces que él lograba ver cómo estas ideas de Ruiz se estaban plasmado especialmente en este cine, toda vez que el mismo Ruiz lo confiesa a propósito de *Cofralandes*. Cuando Sergio pensaba en el cine de retorno de Ruiz, pensaba no en algo así como la madurez de su cine, sino en un período especial en el cual Ruiz realizaría el cine que quería realizar. Por ello no es extraño que sus apuntes —los de Sergio— adquieran un tono general en dirección al futuro, como si en el cine de retorno, a lo mejor, se pudiese encontrar una pista, una broma de Ruiz que abriera una dimensión totalmente nueva y obligara a re-escribir sobre su cine, una pista, a fin de cuentas, que reiniciara un infinito.

Todas esas conversaciones impulsaron la organización del coloquio. Se hizo necesario abrir, entonces, las reflexiones en torno a esa delimitación temporal que osábamos realizar. Invitadas e invitados que han estudiado y pensado el cine de Ruiz colaboraron con sus trabajos que, en diferentes registros y modos de componerse, asumían que, en efecto, se puede hablar de un cine de retorno.

Pues hay en este retorno una singularidad en la realización, si bien ciertos temas permanecen vivos, como el de la fantasmagoría, por ejemplo. Singularidad que coincide también con otro tiempo de su cine, con una

vuelta, quizás un pequeño giro que se puede percibir. Coincide, también, con una nueva etapa de su cine francés, donde podemos rescatar piezas tan importantes como *Le temps retrouvé* (1999), *Klimt* (2006) o *Mystères de Lisbonne* (2011), entre otras, que parecen dominar completamente el saber del cine.

Chile vuelve a ser un acontecimiento cinematográfico. Siempre lo fue de algún modo. Pero aquí tiene una impronta especial, pues pasa a ser una preocupación constante, una indagación casi infinita. Ya en *Carta de un cineasta o Retorno de un amateur de bibliotecas* (1983), Chile aparece como un elemento importante en los deseos de la cámara y el descentramiento de los relatos. *La telenovela errante* (1990) y *Las soledades* (1992) no dejarán, posteriormente, de reflexionar cinematográficamente sobre Chile. Se puede decir de otro modo: encontramos en este cine de retorno una reflexión cinematográfica sobre el cine hecha en Chile, como si el cine se pensara a sí mismo en Chile y con Chile. Un cine impactado, afectado por los acontecimientos, por las formas adquiridas tras todos los años de exilio y por las formas contemplativas que el exilio entrega a quien mira su tierra de origen. La mente se ha ampliado, se han visitado y aprendido otras costumbres, el choque entre mundos tan parecidos y tan distintos habrá cambiado las formas de percibir y eso se notará en las formas de concebir y poner en práctica el cine.

No habría mucho más que decir en este prólogo, pues el libro se encargará, a través de todas y todos quienes lo componen, de poner en diálogo y discusión las reflexiones que de él emanen.

El libro está organizado en tres secciones: 1) Retorno; 2) Sonidos, imágenes, objetos, recuerdos; y 3) Mundos de Ruiz.

La primera sección trata directamente el tema del retorno, a través de reflexiones y análisis sobre ciertos filmes en particular y en general. La componen textos de Waldo Rojas, Ignacio Aliaga, Valeria de los Ríos, Malcolm Coad, Sergio Navarro, Adolfo Vera e Iván Pinto.

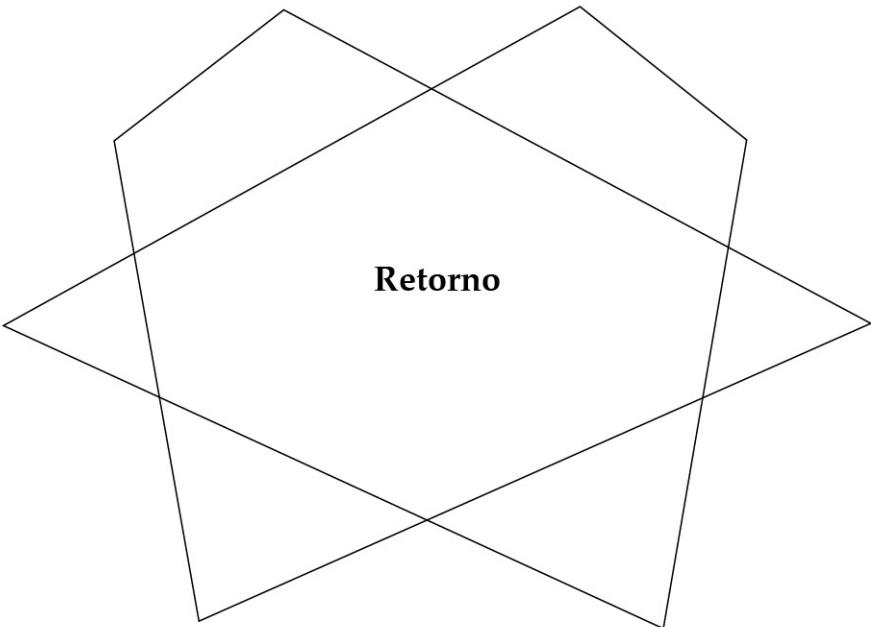
La segunda sección no abandona el tema del retorno, pero lo trata desde la singularidad del sonido y la escucha, perspectiva importante que agrega elementos interesantes a la reflexión sobre el trabajo del cineasta chileno con textos de Gustavo Celedón y Udo Jacobsen.

La última sección se escapa de la particularidad del retorno, pero agrega reflexiones consistentes a los estudios de Ruiz. El texto de Andrea Salazar aporta un muy buen análisis a los elementos lingüísticos y sonoros del film *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971). Por su parte, Eduardo Russo piensa las sombras como elementos estructurales y poéticos en el trabajo

de Ruiz. Bruno Cuneo, por su lado, comparte con nosotros *Un punto del día*, prólogo del *Diario* de Ruiz, escrito justamente en el periodo del retorno. Y para finalizar, la traducción al español de un texto de Ruiz que Valeria Sarmiento, a quien agradecemos enormemente, nos ha permitido incorporar a este libro: *La relación de objetos en el cine*, publicado en francés en los *Cahiers du Cinéma*.

Gustavo Celedón
Valparaíso, noviembre 2018 / junio 2020*

* Este libro surge en la intersección de dos proyectos: Fondo audiovisual 490633, dedicado al cine de retorno de Raúl Ruiz, dirigido por Sergio Navarro, y Fondecyt 11150655, dedicado al estudio del sonido en los filmes de Ruiz, a cargo de Gustavo Celedón.



Retorno

Raúl Ruiz: la chilenidad en su palabra y vida, su pensamiento y obra

WALDO ROJAS

Me asisten numerosos motivos para agradecer la invitación que los organizadores de este coloquio han tenido a bien extenderme. No es el menor de ellos el hecho de tratarse de nuestro cineasta Raúl Ruiz, de quien tuve el agrado de ser amigo muy próximo durante casi medio siglo, además de la satisfacción de contarme entre sus colaboradores en ocasiones de su carrera cinematográfica, y ya en el orden doméstico, de haber sido su testigo de matrimonio y vecino inmediato en París, la capital de nuestro exilio.

Apenas propuesto el tema que me fuera sugerido hace ya algunos meses, mi primer reflejo ha sido el de optar por un título situado entre dos opciones posibles de tratamiento, ambas sin embargo igualmente pertinentes: «Raúl Ruiz y la chilenidad», empleando para este, por una parte, la conjunción copulativa *y*, cuya función sintáctica, como se sabe, consiste en sumar elementos, y por otra, el título de «La chilenidad de Raúl Ruiz», con empleo de la preposición *de*, cuyo significado gramatical va en el sentido de posesión o pertenencia.

En uno y otro caso de lo que se trataba era de remontar, incluso un tanto anecdotíicamente, al modo en que en el curso de los años de ausencia involuntaria de nuestro cineasta, valga el eufemismo, y luego de sus reencuentros personales y cinematográficos ulteriores con la realidad de su país de origen, pudiera tener algún sentido preguntarse por su sentimiento de pertenencia y adhesión o apego a la «chilenidad». Conocedor de Raúl Ruiz por amistad y afinidades como he sido, debo reconocer que en ese caso sólo cabía para mí reunir ambas opciones en la anulación de su eventual antinomia. Dicho en claro, primó mi rechazo al hecho de que pudiera tener sentido la suposición, de quienquiera que viniese, de un Ruiz desafecto o ajeno, del modo que sea, a su arraigo al país chileno y apego a la «chilenidad». Y ¿a qué chilenidad?

A la hora de preguntarse por la significación del término, se entiende de que el vocablo «chilenidad» es utilizado para denotar el conjunto de expresiones culturales particulares originadas y/o adoptadas en el territorio de Chile, y cuyo uso ha perdurado en el tiempo, transmitiéndose de una generación a otra, contribuyendo a conformar su actual identidad

nacional. La Real Academia Española la define como «carácter o condición de chileno» y «amor o apego a lo chileno». Habría que agregar que este concepto general, en su misma generalidad, ha precedido por años el empleo corriente del vocablo que lo patentiza, vuelto hoy en día grandemente frecuente.

Comoquiera que se entienda, la «chilenidad», sentimiento comunitario espontáneo o proceso cultural y reflejo de mentalidad colectiva, proviene históricamente de la época colonial y remite a un conjunto de rasgos tanto de una cultura criolla como del mestizaje hispano-indígena. La *chilenidad* del siglo XIX, por su lado, tuvo que ver, naturalmente, con la afirmación del proceso de independencia en un sentido identitario de finalidad política e institucional, ideológica, en una palabra, asumida por historiadores, artistas y escritores chilenos, quienes darán copiosamente cuenta de su contenido y formas. Contribuirán a ello más tarde los conflictos bélicos fronterizos.

Ya entrado el siglo XX, cupo al período del Frente Popular, de Pedro Aguirre Cerda, hacia fines de los años treinta, depurar la noción de «chilenidad» de sus impregnaciones oligárquico-agrarias originales, al conferirle una nueva legitimidad en el marco de las conocidas reformas político-sociales operadas por entonces. La educación y las artes tuvieron en ellas roles que jugar. Es así como entre las variadas estrategias comunicacionales emanadas del gobierno, el cine tuvo un papel significativo que asumir en torno a la identidad nacional, tanto las características colectivas del sujeto chileno como ciertos rasgos de su sociabilidad. Bajo el rubro de «Chile al día», coincidente con el espíritu frentepopulista, se filmó, desde 1939, una serie de documentales. Entre ellos, uno de Emilio Taulis titulado *¿Qué es chilenidad?*, del que, según me enteró, se conserva un solo fragmento en copia nitratada en la Cineteca de la Universidad de Chile, aparte de ser todo lo que resta de aquella serie.

Hoy en día, las expresiones culturales que conforman la *chilenidad* se manifiestan en los actos cívicos —días feriados y conmemorativos—, la artesanía, las fiestas y carnavales, el folclor —bailes y música—, la gastronomía —comidas y licores—, los juegos, las tradiciones orales —refranes y giros del habla popular, mitos y leyendas de Chile—, junto a tradiciones religiosas o de fervor popular, manifestaciones también consideradas como un indicador de patriotismo.

El motivo es suficientemente vasto como para evitar entrar en su detalle y alejarme así de nuestro tema. Baste, sin embargo, evocar una cronología al respecto. Durante los primeros años de la dictadura militar,

algunos símbolos nacionales, hasta entonces sólo estereotipos de lenguaje, fueron oficializados por decreto: el *copihue* es la flor nacional desde el 24 de febrero de 1977; la *cueca* es la danza nacional desde el 6 de noviembre de 1979; el *lapislázuli* fue declarado piedra nacional el 23 de noviembre de 1984. Vuelto el país a la democracia, la *combarbalita* fue declarada a su vez como tal el 22 de noviembre de 1993. Y así como el *rodeo chileno* se considera deporte nacional desde el 10 de enero de 1962, desde el 4 de octubre de 2014 la *rayuela* lo será también en tanto que «símbolo cultural y patrimonial de la Nación».

Podríamos agregar solamente que para los días de Fiestas Patrias se celebra la Semana de la Chilenidad, con espectáculos y atracciones: escuadras y pruebas ecuestres, artesanías típicas, paracaísmo, competencias de volantines, juegos criollos, el Cuadro Verde de Carabineros, gastronomía, doma india, desayunos acampados, perros policiales, juegos infantiles, el patio de la cueca, rodeos, el Cuadro Negro del Ejército, conjuntos folclóricos, exposición de caballos chilenos, granja animal y mucho más: una cuasi enumeración caótica.

Cuenta tenida de este vasto despliegue profuso de garantías oficiales, institucionales y decretos legales de la «chilenidad», habría que sospechar que este «amor o apego a lo chileno», según la definición de la RAE, no parece ser un sentimiento suficientemente sólido, innato y espontáneo en la conciencia colectiva de nuestros compatriotas. Algo de esto viene a cuento respecto del modo como Raúl Ruiz ha querido, en su largo y vasto trabajo cinematográfico, encarnar su comprensión de la «chilenidad». A ese respecto, ya en la convivencia del exilio, Ruiz resumía el problema en una de sus frases características: «Lo chileno —le oí repetir en más de una ocasión— no se quita ni con una peregrinación a Lourdes».

¿Fatalidad o bendición? La pregunta sigue en pie. Sólo que Ruiz verá a ese respecto las cosas con otros ojos y... otros oídos. En lo que toca a nuestra respuesta, hemos optado por una fórmula que nuestro cineasta solía utilizar: «Iremos derecho al grano... por las ramas».

En el texto de unas declaraciones suyas sobre *Los misterios de Lisboa* (2010), incluye Ruiz una opinión que bien podría aplicarse a Chile: «Aquellos que, como yo, aman al pueblo lusitano —dice—, no lo aman porque creen que todo es grandioso en Portugal, sino porque prefieren sus defectos más que sus virtudes».

Si nos atenemos al texto de otras tantas respuestas de Ruiz a entrevistas en el curso de casi cuarenta años, se advertirá, por una parte, una forma de nostalgia crítica permanente del país alejado, si no perdido, por

las circunstancias del exilio. Su visión de Chile y los chilenos fluctúa entre dos sentimientos contradictorios en un complejo inextricable de amor/desamor, o mejor, de visceral pertenencia a todo lo que la realidad chilena implica, por un lado, y por otro, un sesgo de detestación cordial e inevitable de aquellos comportamientos colectivos bajo un halo de extrañamiento melancólico de esa misma realidad.

Quienquiera que haya tenido la ocasión de abordar sus trabajos teóricos volcados en libros o en el texto de entrevistas en el curso de su vida, no tendrá dificultad en reconocer el apego de Ruiz a la realidad humana y cultural de Chile. Así lo han comprendido los autores de la amplia serie de trabajos críticos entregados a la lectura ya antes de la fecha de su deceso y hasta hoy mismo.

Tal como yo lo conociera, Ruiz no era hombre que buscara la publicidad a toda costa, pero apreciaba de buen ánimo las ocasiones de ser entrevistado. La lectura de las respuestas de nuestro cineasta, numerosas y de variada gama, a causa justamente de esa misma diversidad de contenidos y de tonos, debe, a nuestro juicio, considerar que los propósitos vertidos espontánea o reflexivamente en este género periodístico dependen por cierto del entrevistado, tanto como de quién plantea las preguntas y orienta la entrevista, con qué destino de divulgación, en qué momento contextual respecto de un cierto estado de cosas, y no menos en qué momento de la vida y estado de ánimo, por así decir, del mismo entrevistado. En el caso de Raúl Ruiz, toda entrevista, con independencia de la calidad de las preguntas, era para él buena ocasión de ampliar el radio de pertinencia de estas en dirección de sus preocupaciones en torno a sus trabajos en curso, y así respondía con sobriedad, sin jactancia ni suficiencia, a menudo con un humor muy suyo.

Disponemos actualmente de un trabajo de rigurosa recolección documental de aquellas entrevistas, publicación emprendida por el académico Bruno Cuneo. Digamos que la lectura de este registro nos ha sido de gran utilidad en la redacción de estas páginas.

El conjunto de aquel material de respuestas, que su editor ha querido intitular sobriamente *Ruiz. Entrevistas escogidas - Filmografía comentada* (2013), y que ha entregado al sello editorial de la Universidad Diego Portales, se extiende desde 1970 hasta muy poco antes de la fecha del fallecimiento de Ruiz. La percepción ruiziana del país y de los chilenos sigue de cerca las contingencias de su biografía, ella misma desplegada, primero, al interior de las fronteras geográficas y culturales de Chile, y fuera de estas desde 1973, en el contexto del exilio, antes de su retorno esporádico al país natal.

Hacia el año 2006, Ruiz afirma que todos sus filmes hablan del exilio, devenido imprevisiblemente —dice— «el problema central del mundo»; en todas las películas, filmadas en Chile o no, habrá elementos relativos al exilio, y agrega: «todos somos exiliados a causa de la ruptura de los ecosistemas sociales».

La reciente publicación del diario de vida de Raúl Ruiz (2017), que se extiende a lo largo de unas mil doscientas páginas, estuvo también a cargo del citado Bruno Cuneo al cabo de un trabajo personal encarnizado de selección y puesta en forma de los originales manuscritos, labor conducida durante tres años, y llevada a la edición con igual perseverancia. Comenzado a fines de 1992, Raúl Ruiz consigna en sus cuadernos anotaciones personales que van desde aquellas de orden doméstico del quehacer cotidiano, rutinas y hallazgos, estado del tiempo y color del cielo, fluctuaciones y exaltaciones del ánimo, etc., hasta reflexiones sobre sus permanentes y heterodoxas lecturas teóricas y literarias, sobre sus audiciones de música, junto a acotaciones sobre posibles proyectos de filmación y otras disquisiciones puntuales sobre sus propios trabajos en curso.

En su primera página, redactada el domingo 21 de noviembre en el Café de la Bastille, en París, leemos: «Hoy empiezo este diario de filmación, el primero en 52 años de vida. ¿Razones? Ninguna. Algo se desbloqueó [galicismo] en mi cabeza. Curiosidad por ver qué pasa cuando se vuelve atrás en un momento del día y se *calenda* [verbo milanés] hora por hora». Y casi a renglón seguido, en el párrafo siguiente leemos: «Desde hace algunos días trato de orquestar mieles y vinagres en unas migas de mi invención, más o menos inspiradas en las recetas chileno-boloñesas del Abate Molina: *oseille* —jugo de cilantro con perfumes cálidos: canela, [—], anchoas y tomates. Papas hervidas en caldo de gallina cortado con jugo de maqui. Anteayer mezclé alcaparras, aceite de trufa, pistilos de azafrán y algunos granos de polen de miel, y el resultado fue plumas de gorrión muerto. (...) Mañana a esta hora estaré en Lisboa, en preparación de *Fado mayor y menor*. En dos semanas, filmando. Hace dos años que no toco el 35 mm». El abate Juan Ignacio Molina, como se recordará, terminó su vida exiliado en Boloña después de la expulsión de los jesuitas del Imperio español en 1678.

En el momento de redacción de estas notas yo tuve acceso sólo a fragmentos de dicho diario, distribuidos entre 1993 y 1996. Suficientes, sin embargo, para dejar constancia de la permanencia del tema chileno, asociado, de paso, a la gran diversidad de situaciones evocadas y anotadas durante los numerosos viajes emprendidos por esas fechas entre París, Portugal,

Italia, Estados Unidos o Inglaterra, sin contar una estadía en Chile. Difícil que en el resto de la publicación, voluminosa como es, haya una sola página en la que no se incluya una mención a Chile y los chilenos.

Fuera de tales o cuales declaraciones bajo la forma de las mencionadas entrevistas, todas las cuales contienen alguna referencia a Chile, es sin duda en sus películas en donde su concepto de la chilenidad se hace más patente, pues, más allá de un guiño o un lapsus, se trata de un factor estructurador de su comprensión personal del arte cinematográfico. Si es claro a ese respecto que es en la base del trabajo filmico en acto que Ruiz ha tendido desde temprano a elaborar una visión teórica del mismo, no es menos cierto que es también ahí donde la ficción y el vuelo imaginario se asocian de modo estrecho con la visión documental, orientada a circunscribir los mecanismos íntimos del comportamiento de los chilenos, sus formas de pensar y de actuar, sobre todo aquellas inconscientes o menos advertidas.

Su breve vuelta a Chile, en 1982, tuvo para Ruiz visos de contusión emocional o psicológica, y en un afán de recomposición de sus apegos más estrechos al país, reavivó su anhelo de poner técnicamente en marcha lo que él mismo llamaría la «función de reconocimiento». De hecho, en toda su obra de la etapa europea vemos destellos y chispazos alusivos a Chile, así, de paso. Una de estas incursiones extremas es *La ciudad de los piratas*, filmada de inmediato en Portugal, en 1983. «La hice justo después de venir por primera vez a Chile —recuerda Ruiz—; yo estuve exiliado diez años. Vine entre 1982 y 1983, tuve una impresión muy fuerte y el resultado fue esa película. Quería llamarla *Impresiones de Chile*, a la manera de una novela de Raymond Roussel, escritor francés de principios de siglo, que se llamaba *Impresiones de África*. (...). Traté de contar muchas cosas que había visto en Chile: la idea del sol, porque es una pesadilla al aire libre, una pesadilla a la hora de la siesta; aparecen unos carabineros, aparece el himno nacional chileno. Traté de dar cuenta de todas las impresiones que me dio Chile, pero en forma de historias que se cruzan y que tuvieran el aspecto de una película de ciencia ficción sin serlo». Aparte de aquellas notas del himno nacional, sin relación necesaria con la secuencia en curso, se hace oír en otro momento el guiño, también gratuito contextualmente, de la frase «¿Dónde están?», una pregunta que, ya sea rayada en los muros del Chile de la dictadura, clamada a voz en cuello en manifestaciones relámpago o mordida en un silencio contenido a duras penas, resume el expediente criminal de los desaparecimientos e impugna su impunidad flagrante.

Como apunta Bruno Cuneo en su presentación, «Trabajar en Holanda, localización geográfica de *El techo de la ballena* (1982), y en Portugal, localización de *Manuel en la isla de las maravillas* (1985), entre varias películas más, fue también otra manera de referirse a la situación chilena de modo oblicuo y en un momento en el que su cine ya se había aclimatado al sistema de producción europeo».

Así vista la «chilenidad» como elemento cinematográfico constitutivo, la cronología de las películas admite desplegarse en tres etapas o momentos (ya volveremos a precisar el sentido de hablar de «etapas» a este respecto...). Desde ya, *Tres tristes tigres* (1968), apunta en un artículo reciente la periodista Yenny Cáceres, «desborda chilenidad, partiendo por su dedicatoria: “Esta modesta película está dedicada con todo respeto a don Joaquín Edwards Bello, a don Nicanor Parra y al glorioso club deportivo Colo-Colo”». Se cumple aquí un primer paso de Ruiz en la búsqueda de una identidad chilena, a través de gestos, ahí presentes, o del lenguaje de uso en bares y lugares de juerga urbana durante el ritual de la comida entre amigos, como también en la escucha de unos boleros de Ramón Aguilera y hasta en la evocación de los terremotos como una fatalidad propia del vivir chileno. Aunque sus personajes responden explícitamente al perfil popular, la chilenidad fílmica de Ruiz, no obstante, no apunta al costumbrismo ni se limita a buscar una identificación con el espectador ni su mirada se asocia a un cine de denuncia o de crítica social explícita, como solía entonces buena parte del cine nacional.

Ruiz reconoce haber querido mostrar Chile en sus *Tres tristes tigres*, pero de un modo distinto a los estereotipos corrientes de por entonces: «Sobre todo —declara Ruiz— yo quería reaccionar contra una película titulada *Ayúdeme usted compadre*, que había apoyado el gobierno de Eduardo Frei y había tenido gran éxito. En esa película se mostraba —recuerda Ruiz— Chile como un país pujante y atractivo, cuyos habitantes tenían algunos vicios simpáticos, por ejemplo un ligero alcoholismo. En suma, Chile se mostraba como un país de blancos, recomendable». El Chile de Ruiz en este film somero en su recurso de planos generales, se hace presente, por el contrario, en el acento, los comportamientos cotidianos, las maneras de ser en la calle. «Se puede encontrar en las conversaciones de los bares —dice Ruiz hacia 1980— un cierto tipo de comportamiento que está hecho de un ingenio barroco mezclado con una negación cultural a todo nivel, con una especie de cultura de rechazo, si se puede llamar así, de técnicas de rechazo cultural, técnicas de olvido del medio ambiente, porque se necesita una gran

capacidad cultural para olvidar que se está en Chile. (...) Yo he visto —afirma— esa técnica cómo funciona en los bares....».

Todas las películas siguientes, desde 1969 hasta *Palomita blanca* (1973), ya se trate de abordar, conforme al clima del momento, aspectos de la realidad chilena asociados a la deriva revolucionaria continental (*¿Qué hacer?*, 1970), o se trate de una película «irresponsable», desconectada de la realidad chilena como reacción en contra de la excesiva discusión política reinante, concebida de modo deliberadamente surrealista en el más puro sentido de la palabra (*La colonia penal*, 1970), acusan rasgos o guiños de dicha chilenidad, si entendemos por tal aquella «observación profunda del comportamiento y el habla de los chilenos, revelador de cierta indiferencia por la lógica de los efectos y las causas, un gusto muy marcado por lo ambiguo o por lo extraño, así como una ostensible incapacidad para respetar los protocolos más civilizados del diálogo», dicho en palabras de Bruno Cuneo en su presentación de las *Entrevistas escogidas* de Ruiz. O bien, dicho con palabras del mismo Ruiz en una entrevista de 2002: «Más que el acento, es la sintaxis la rara. Yo la puedo descifrar, pero cuando me pongo desde afuera y la trato de escuchar como un extranjero, la gente dice cosas muy raras... (...) Se empieza una frase y se termina con puntos suspensivos, se empieza una y otra y lo que pasa es que la gente está hablando con tres discursos paralelos y pasan de uno a otro (...) y no dicen nada. (...) y constantemente están metiendo chistes que lo anulan todo».

Su lenguaje fílmico, en efecto, se halla ligado al ejercicio de la lengua hablada, en particular a este «no idioma» o «idioma flotante» de los chilenos, vecino de un cierto sinsentido, preñado de sentidos discordantes, que traducidos en utilería fílmica permitieron a Ruiz desplegar juegos de paradoja, incongruencias y otras situaciones impregnadas de ironía, juegos paródicos o de humor rayano en el absurdo.

Puesto que se alude aquí de paso a aquel «surrealismo» ruiziano, valga completar la ajustada observación de Cuneo sobre la relación entre esta percepción ruiziana de la «chilenidad», al recordar que para el mismo Ruiz «era muy probable que su sostenida crítica del esquema narrativo basado en el “conflicto central” y la organización en tres actos, cuya dictadura atribuía al cine hollywoodense y al drama burgués moderno (Ibsen, Shaw), pudiese provenir de una experiencia como esta, tan típica por lo demás de la bohemia chilena de los años sesenta de la que Ruiz había sido además un animador inigualable: o sea, vagar en grupo de bar en bar, no hablar de nada demasiado rato, cambiar abruptamente de tema, tono y ánimo, y sin demasiada lógica discutir acaloradamente sobre auténticas nimiedades». Dice Ruiz hacia 1983:

Lo que me atraía era el surrealismo de la vida cotidiana, una lógica del comportamiento que se nos escapa constantemente. Así que había decidido eliminar cualquier explicación general, dejando que el comportamiento se revelase por sí solo, lo cual se convertía, a la larga, en una técnica surrealista. Por ejemplo, dos personas discutían en un bar, y de vez en cuando una de ellas agarraba una botella y se la quebraba en la cabeza al otro; volvían a retomar la conversación y después se quebraban de nuevo una botella. Yo habría mostrado que el diálogo no tenía nada que ver con el hecho de que se quebraran una botella en la cabeza. Era el gusto profundo por el sinsentido lo que reivindicaba para la cultura chilena. Todo el humor se basa en los cambios bruscos de nivel de lenguaje. (...) Otro aspecto cultural de Chile, que también me pertenece, es la relación casi voltairiana que tenemos con lo fantástico. Lo fantástico está ahí, ocurren cosas chocantes pero, por decirlo de algún modo, nosotros no las creemos o al menos creemos en ellas con alguna distancia, sin dejar que nos asombren.

Valga citar en este sentido *Nadie dijo nada* (1971), crónica de un cuento en trance de ser escrito sobre la realidad chilena, con elementos de la cotidianidad urbana mezclados con elementos legendarios de la cultura popular, como Ruiz la entiende: por ejemplo, el título reproduce un verso de un poema archiconocido de Carlos Pezoa Véliz, y es un primer guiño al tópico ruiziano de la «nada chilena». Era una «nada» en la que no había espacio para la vacuidad.

O bien, aquella «nada» remitía a la incertidumbre o perplejidad sobre el carácter supuestamente inconscio y transparente del alma nacional, «el laberinto chileno», un cuerpo desmembrado, disjunto, equívoco, «construido sobre una falla mítica». El todo en un embrollo de surrealismo involuntario, al que Ruiz mismo solía adherir en sus paradójicas veleidades de juicio. Los chilenos, decía y mostraba Ruiz en sus películas, «son escépticos, aman el sinsentido, los cambios bruscos de niveles del lenguaje y son capaces además de hazañas lógicas admirables, como ser tautológicos y contradictorios al mismo tiempo o hablar todos a la vez en una mesa y asegurar de todas formas la existencia de un diálogo».

Esta etapa «chilena», o sea, filmada en Chile, con actores locales y medios total o parcialmente nacionales, se proseguirá fuera de Chile, en 1975, después del golpe de Estado, con *Diálogo de exiliados*, obra controvertida en el medio de los exiliados chilenos desde su primera proyección, considerada

cuento menos inoportuna, contraria a los intereses políticos del momento. «Hubo unanimidad en mi contra —dijo Ruiz—, y se produjo una ruptura con todas las organizaciones. De hecho, no la busqué yo; fui literalmente cortado de todas las organizaciones chilenas y latinoamericanas».

En una entrevista inglesa de 1981, Ruiz refería haber vuelto a ver hacía poco dicha película y haber experimentado el mismo sentimiento que ante una cinta improvisada, sin diálogos escritos de antemano. Como fuera *El realismo socialista* (1973), *Diálogo de exiliados*, prosigue Ruiz, es «realmente una película muy amarga —puede considerarse negativa— pero la amargura tiene que ver con la moral de los exiliados. No es un psicodrama, puesto que existe una distancia entre las situaciones representadas y la realidad; pero hay proposiciones, cosas que podrían ocurrir. Esta era la idea original, pero la amargura que sentían los participantes era tan grande que la película terminó siendo muy amarga, y me doy cuenta de como intenté manipular esa amargura para exacerbarla».

De hecho, sobre *Diálogo de exiliados* no llegó siquiera a haber un debate en los medios chilenos del exilio. «Por una vez el juicio fue unánime —recuerda Ruiz—, aunque contra mí. Los chilenos habían cobrado conciencia bruscamente de su imagen. Ellos querían testimoniar su heroísmo y la película mostraba algo completamente distinto: las contradicciones, las disputas, las pequeñas triquiñuelas de la supervivencia cotidiana... Los actores se habían prestado a mostrar esas cosas durante el rodaje, a menudo de buen humor, pero cuando vieron la película terminada no soportaron lo que se veía. Podría decirse incluso que la censuraron... Estaban convencidos de que la película le haría un flaco favor a la causa chilena, algo que sin duda era completamente erróneo, pues la única vez que se presentó, en el Festival de Pesaro, el Partido Comunista italiano la apoyó».

Ruiz reconocerá haber querido cortar radicalmente con todas las referencias chilenas, después de *Diálogo*, cuando empezó a hacer cine en Francia, y dará sus razones: «No podía hacer el mismo tipo de cine que hacía en Chile —dice— porque [en Chile] yo trabajaba casi con lo que está detrás de lo que se dice, con las entonaciones, tomando el lenguaje cotidiano y exacerbando comportamientos minúsculos. Para mostrar esos comportamientos hay que conocerlos, y de allí que, de repente, me encontré exactamente en las antípodas, trabajando ya no con la vida cotidiana, sino con puras figuras retóricas, figuras retóricas cinematográficas».

Así, vistos los ecos lejanos de la polémica recepción del *Diálogo de exiliados*, no es imposible que hayan suscitado en algún comentarista chileno la idea de una ruptura de Ruiz con la chilenidad. Este corte o ruptura será,

pese a todo, muy relativo, aunque debamos reconocer que, con las reservas que veremos más adelante, este quiebre inaugura la segunda etapa o momento de su cine, o sea, el de las muy numerosas películas filmadas en Europa, Estados Unidos e, incluso, en África.

Viene al caso evocar aquí otra circunstancia que llevara a algunos a enrostrar a Raúl Ruiz un supuesto «afrancesamiento». Tuvo esto que ver en su origen con una observación malévolamente intencionada de un periodista o crítico de cine español en un momento en que, hacia comienzos de los ochenta, las relaciones de nuestro cineasta con dicho medio peninsular conocían algunos traspíés. «Existe una reacción de rechazo de la prensa hispana —recordará Ruiz en una entrevista de mayo de 1997—, que me considera como un traidor a su cultura. Los periodistas españoles me llaman “Raoul” para que irónicamente mi nombre parezca francés». Según aquel periodista, Ruiz habría intercalado a su nombre de pila la letra *o*: «Raoul», lo que, aparte de ser un rasgo de esnobismo, sería una toma de distancia oportunista respecto de sus orígenes chilenos y, claro, culturalmente hispanoamericanos. Años más tarde, estando Ruiz de vuelta, y de paso, en Chile, un periodista chileno, esta vez, no se impidió de traer a colación dicha malevolencia peninsular.

Inútil explicar que de lo que, en los primeros años de la presencia de Ruiz en Francia, se trataba es de una cuestión fonético-gramatical propia de la lengua francesa. Pronunciar «Raúl» en francés requiere justamente la forma escrita *R-a-o-u-l*; de otro modo se leería *Rol*, por lo que un funcionario, convencido de un error por el nombre de pila «Paul», podría hacer la corrección por su cuenta en un documento oficial con las consecuencias administrativas que serían de temer. Raúl, con gesto de humor cinematográfico, llamó a este episodio «mi pequeña historia de *o*»: «Cada vez que vuelvo a Chile —dice en una entrevista de 2006— bato la *o* antes del aterrizaje. Pero atención, peligro; cada viaje a Chile es un salto mortal. Nada ha cambiado en la casa en que crecí; encuentro los mismos muebles, las mismas fotos, los mismos cuadros. Y me dedico a recuperar mis huellas».

El cine de Raúl Ruiz se caracteriza, entre otros rasgos advertibles, por haber seguido una evolución sin plan prefijado ni estar atenido a una voluntad de barroquismo progresivo o bien de refinamiento formal, de despojamiento o de simplificación. Por el contrario, si evolución ha habido, esta ha sido siempre dictada por las circunstancias y contingencias. Es, entonces,

con estas mismas reservas que nos ha parecido pertinente hacer mención de las «etapas cronológicas» en su filmografía.

Sobre esta «evolución», la opinión de Ruiz desde su retorno esporádico a Chile es a menudo crítica: dice tener cada vez que viene una impresión distinta, más bien negativa. Afirma, por ejemplo, en 1988: «lo que me impresiona es que el modelo económico se está instalando en la vida cotidiana. (...) Es una especie de mentalidad comercial (...) en todos los niveles. Todos mis amigos tienen esa mentalidad sin darse cuenta. Y se va acelerando». Y años más tarde, en 2003: «Chile es un país aislado, mezquino, pragmático, que yo detesto y amo, porque nací en él... Pero es profundamente odioso, sobre todo desde que se ha convertido en el país más rico de Latinoamérica».

En una entrevista efectuada en 2006, cuando Ruiz tiene ya en su haber fílmico dos nuevas obras diferentes, *Le domaine perdu* (2005) y *Klimt* (2006), el entrevistador observa a este propósito que, a pesar de filmar en el extranjero, siempre hay en Ruiz una misma obsesión: la chilenidad. A lo que Ruiz responde: «No hay nada que explicar: soy chileno y viajo dos o tres veces al año a mi país. Y viendo a la gente, al país, uno puede ver su evolución». Cualquier chileno advertido que haya visto *Klimt*, largometraje filmado en Viena, con actores europeos, sobre un gran pintor austriaco que Ruiz admiraba y decía encontrar en este algún paralelo biográfico consigo mismo, habrá retenido una secuencia en la que, como Ruiz mismo reconoce: «metí conversaciones enteras que se sostenían en Il Bosco, un bar restaurant (santiaguino) hoy desaparecido, que era frecuentado por intelectuales y patos malos».

En la tercera sección del volumen de *Entrevistas escogidas* se incluyen bajo el título de «El Chile permanente» tres entrevistas que Ruiz concedió en Chile durante los últimos veinte años y en las que expresa su malestar con los cambios culturales experimentados por el país, durante y después de la dictadura, pero también su renovado interés por volver a realizar películas en Chile y rescatar sus aspectos «permanentes» a través del folclor y la literatura. Como en muchas otras entrevistas, nacionales o extranjeras, escritas o filmadas, Ruiz volvía una y otra vez al tema de Chile o la chilenidad, «crónica, irreparable».

* * *

En el orden familiar, Raúl Ruiz mantuvo desde los primeros días de su exilio una relación permanente con sus padres, especialmente con su madre, a

quien solía telefonear casi a diario, y ella enviaba cartas a su hijo con similar periodicidad. Ambos viajaron a París en el barco del capitán Ernesto Ruiz en 1976. Sólo en 1982 pudo la pareja Ruiz-Sarmiento efectuar un primer viaje a Chile en momentos de la adopción de la nueva constitución pinochetista y de un muy severo episodio sísmico. Viaje de breve trámite en el que Ruiz, provisto de una cámara Super 8, aprovechó para filmar con gran discreción y cautela tomas de Santiago y Valparaíso. A partir de esa fecha volvió, solo o acompañado, cada dos años. En 1990, Valeria Sarmiento filma *Amelia López O'Neill*, al tiempo que Ruiz emprende, en condiciones sobre las que volveremos más adelante, *La telenovela errante*.

A título anecdótico, podemos referir que, al cabo de uno de esos viajes, Raúl grabó unos casetes con episodios de un radioteatro que las dueñas de casa, si no toda la familia y en todo el país, escuchaban a la hora del almuerzo: se trata de *Hogar, dulce hogar*, de Eduardo de Calixto. Pues bien, en París, Ruiz solía, con humor, amenizar, mejor dicho «chilenizar», nuestros almuerzos dominicales con alguno de aquellos episodios grabados en Chile.

* * *

En las películas filmadas durante la última «etapa chilena», o sea, a partir de 1990, Bruno Cuneo advierte con justedad que el reencuentro de Ruiz con la nueva realidad chilena se hizo bajo la férula de la extrañeza y la dificultad de emprender cinematográficamente aquella «función de reconocimiento» propia a su concepto personal, volcada a producir aquellos signos que una comunidad busca y en los que puede identificarse. No ya signos de identidad exteriores, precisa con ironía, «como la bandera, el himno nacional o el Chino Ríos», sino aquellos otros, profundos, que le confieren la convicción de estar viviendo en un lugar del mundo y no en otro. «Pero eso se murió hace mucho tiempo en Chile —concluye Ruiz— y no creo que vaya a existir nunca más».

Si bien Ruiz siempre tomó distancia con el folclor en su forma tradicional, en todo su cine debió volver a este por el lado de lo que él mismo llama la «cultura popular», en un país en el que esa visión conlleva algo de obligatorio. «El folclor siempre me ha interesado como mecanismo de identidad nacional. Pero el folclor es un fondo común de la humanidad. Es la idea de que el folclor es la región de la cultura en la que se encuentran y se ponen de acuerdo muchas voces y culturas, además de las minoritarias.»

De ahí su adaptación de los cuentos de Federico Gana en *Días de campo* (2004), aquellos incluidos en *La recta provincia* (2007) o también en

su adaptación de los cuentos de Hernán del Solar en *La noche de enfrente* (2011), entre algunas otras tentativas, frustradas, basadas en autores chilenos tradicionales (Juan Emar, Eduardo Barrios, Alberto Blest Gana). Tales serían, según Cuneo, las pautas narrativas de este período de su producción, sobre todo en su extrema libertad o en los términos de una lógica aleatoria rayana a veces en la incoherencia.

Historias tomadas del folclor chileno con una que otra apertura a Bretaña, Escocia, el Caribe o al océano Índico y el Mediterráneo griego y siciliano, las que, por lo demás, se cuentan en todos los puertos del mundo, y que Ruiz llevará al litoral de Chile... Su retrato del Chile popular estará entrelazado entonces de historias y leyendas, venidas de España, de Alemania y de los países árabes; otras son deformaciones y magnificaciones de hechos reales. Varias de ellas pertenecen a tradiciones prehispánicas, tradiciones quechuas, mapuches. «Y no pocas —confiesa Ruiz— de mi propia cosecha». Todas las películas de Ruiz, sin excepción, presentan conexiones de intertextualidad con obras literarias o filosóficas de diversas tradiciones: de Klossowski a Hernán del Solar, del portugués Camilo Castelo Branco a los franceses Balzac, Giono y Proust, o el escocés Robert Louis Stevenson, entre tantos otros.

El «Chile permanente», que Ruiz suele llamar, está sobre todo en el folclor así entendido, y en las historias que cada chileno leyó en los años escolares y que, siendo distintas a las que existen en otros países, se reencuentran en un fondo del imaginario universal. El manejo de esta cultura popular al que Ruiz va a tender en adelante como algo evidente pasa, eso sí, por las relaciones entre los juegos de la lógica y aquellos juegos poéticos populares que surgieron con el barroco español. «Pienso —dice— en el *Caleuche*, un barco fantasma en el que todos sus ocupantes están muertos, aunque uno solo debe sobrevivir para que el barco pueda seguir navegando. O incluso en el *Lucerna*, un barco tan largo como la vida. Uno se embarca en él y se dirige a su camarote; y en ese trayecto transcurre toda la vida, mientras el barco se aleja cada vez más».

Ya cerca de una conclusión personal sobre el tema de la chilenidad de Ruiz, me parece pertinente detenernos, finalmente, en *La telenovela errante* (2017), este largometraje póstumo que Ruiz tenía la idea de realizar en seis días para contar seis historias bajo el estilo estético y narrativo del género folletinesco, que el público latinoamericano afecciona muy especialmente. La película fue rápidamente filmada ese mismo año de 1990 sin llegar a ser terminada. Material suficiente, sin embargo, para desplegar en su conjunto este sentimiento de extrañeza y sobrellevar la nueva dificultad

de emprender cinematográficamente aquella «función de reconocimiento» propia a su concepto personal. Su título alude en parte a aquel de la teleserie turca que por esos días cautivaba a la teleaudiencia chilena, y la cinta estará volcada a producir nuevamente aquellos signos en los que una comunidad busca y puede identificarse.

Queriendo mostrar hasta qué punto Chile se ha convertido para él en un país extraño, esta cinta de Ruiz reposa sobre la hipótesis de que la realidad chilena no existe, sino que consiste en un conjunto de folletines. La estructura fílmica de esta cinta adopta, justamente, la modalidad y el concepto de este género de radio o teleteatro, aludiendo de continuo a través de citas de telenovelas nacionales conocidas al auge que estas han tenido siempre en Chile. Los problemas políticos y económicos del país se ven así sumergidos en una suerte de caldo de cultivo en donde cristalizan bajo la forma de episodios que mirar por la tarde; toda la realidad chilena se transparenta bajo el efecto de ese prisma que funge como filtro revelador de esta misma realidad.

Los materiales filmados de esta *telenovela errante* se dispersaron después del golpe militar en Chile y en Estados Unidos. Veintisiete años más tarde, y seis años después de la muerte de Raúl Ruiz, los esfuerzos conjuntos de todo un grupo de amigos, actores, técnicos, guionistas, colaboradores y apoyos institucionales (Cinemateca Nacional, Consejo Nacional de la Cultura) hicieron posible su recuperación. Gracias a un vasto trabajo de equipo, Valeria Sarmiento logró, en poco menos de dos meses de este año, dar toda su coherencia al material de rodaje.

Partiendo de la idea del *simulacro*, Ruiz crea aquí una serie de escenas a base de estructuras lingüísticas y acentos propios del habla de los chilenos: «A veces los chilenos, al hablar —dice Ruiz a este respecto—, omitimos el verbo y el sujeto, de manera que resulta imposible saber de qué estamos hablando. Mi actitud es la de un *exote*, o sea alguien a quien se le ocurre que el país más exótico de todos es el país donde nació. Partiendo de este concepto tomado del libro de Victor Segalen, *Sur l'exotisme* (1921), intento mostrar hasta qué punto Chile se ha convertido para mí en un país extraño».

Si nos es posible resumir a título de conclusión, en una frase, lo que para Ruiz significa la «chilenidad», diríamos que se trata no ya de unos parámetros objetivos patentes a simple vista, sino de una *premisa de indagación*. Esta expresión aparece con alta frecuencia en comentarios y reflexiones de Ruiz desde sus primeros trabajos en cine: «Creo que es fundamental —decía el año 1972— realizar un cine que provoque una identificación, o mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso los

más negativos. La función de reconocimiento me parecía —y me parece— la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional».

Abogar por un cine indagatorio equivalía, entonces, a buscar las claves nacionales, captar y trasladar a la pantalla las sutilezas del comportamiento y el habla nacional, al tiempo que desmarcarse con empeño y agudeza de las propuestas estético-políticas del cine latinoamericano de la época. «Al filmar una situación —prosigue entonces Ruiz—, tú la completas, la resuelves. Esa es la idea del cine de indagación. (...) Yo creo que el cine es por naturaleza indagatorio, porque es un arte que formaliza el comportamiento». O sea, concluye, «un cine que provoque una identificación o, mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parecía, y me parece, la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional».

La penúltima jornada del Festival de Locarno, en agosto de 2017, estuvo reservada al estreno mundial de *La telenovela errante*. Tras lograr una gran acogida y conseguir algunos de los mejores comentarios del festival, el film obtuvo el premio Boccalino de la crítica independiente, distinguiéndola con la Mejor Dirección, en un palmarés donde fue la única película de la Competencia Internacional en ser así considerada. La cinta fue asimismo honrada con el Segundo Premio de la Juventud, galardón del Jurado Joven del festival, que entrega tres reconocimientos entre los títulos de la Competencia Internacional de cada edición. Doble distinción para una película que es un hito histórico en sí misma, así como, personalmente, para el trabajo de Valeria Sarmiento, directora, montajista de siempre de Ruiz.

Veintisiete años más tarde, reuniendo dos hitos de la chilenidad fílmica de Raúl Ruiz, dicho premio entregado a *La telenovela errante* viene a cerrar el círculo de la celebridad internacional de nuestro cineasta, pues, como se recordará, fue en aquel importante festival europeo donde, en 1969, le fuera concedido su primer gran reconocimiento internacional al recibir el Leopardo de Oro por *Tres tristes tigres*.

Todas las páginas que preceden suponían deber conducir a una «conclusión», la cual hubiera podido cumplir sin más la función de una... introducción. O ser contenida en una frase que dijera, por ejemplo, que la chilenidad *en Raúl Ruiz* no es otra cosa que la chilenidad *de Raúl Ruiz*: unívoca y tautológica, barroca y surrealista, razonada y poética, locuaz y circunspecta, versátil o imperiosa, reprobadora o indulgente, pero chilenidad de puertas abiertas.

Las soledades, un film chamánico

IGNACIO ALIAGA¹

Las soledades
(1992 / 1993, 20 min, Inglaterra, Chile)

Ficha técnico-artística (en créditos de la película)
(Información adicional del libro *Raúl Ruiz* editado por Cátedra y Filmoteca Española)

Director: Raúl Ruiz

Guión: Raúl Ruiz (basado en *Las soledades* de Luis de Góngora)

Productor: Sergio León

Cámara: Sergio Gándara / Ramón F. Suárez²

Sonido: Ernesto Trujillo

Música: Jorge Arriagada

Montaje: Valeria Sarmiento

Asistente montaje: Pablo León

Intérpretes: Jean Badin, Raúl Ruiz

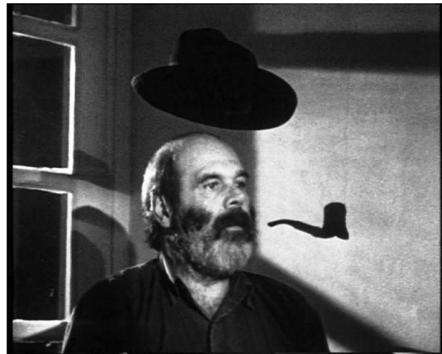
Narrador: Raúl Ruiz

Coproducción: Reino Unido-Italia-Chile / Channel Four Productions

IMDb Link: [http://www.imdb.com/title/tt0105441/combined](http://www.imdb.com/title/tt0105441/)

¹ Cineasta de PUC. Fundador de la Cineteca Nacional de Chile.

² Los créditos en la película le otorgan la fotografía a Sergio Gándara. Varias publicaciones le otorgan la fotografía a Ramón F. Suárez, y en algunas de ellas el asistente de cámara es Sergio Gándara.



De niño vivía en Chiloé, una comarca llena de criaturas míticas.

Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*

Ruiz presenta una mirada cinematográfica que se hunde en las dimensiones en que viven los habitantes de este archipiélago mágico.

Las soledades forma parte del grupo de películas que Raúl Ruiz filmó en nuestro país, como parte de su retorno a Chile, luego de la reinstauración del sistema democrático con el triunfo del «no» (5 octubre 1988). Fue producida por Sergio León, un chileno exiliado en Londres, amigo de Raúl, y que ha tenido una importante experiencia como productor para la televisión británica. En palabras de Ruiz:

En esa época [finales de 1992] hice una película para la televisión británica, Channel 4, que se llama *Las soledades*, el nombre de un largo poema de Góngora. Se hizo en Chile, utilizando muchos elementos poéticos de este país. Chile es visto a través de los ojos de un pintor chino —un pintor que utiliza los conceptos tradicionales del siglo XVIII de Shih-Tao. Una vez más estoy haciendo algo que, al parecer, no está hecho para ir de la mano. El paisaje de mi país, el sur de Chile, donde nací, provocan en mí al principio un sentimiento de temor. El paisaje es una locura. En estos paisajes locos, puedes encontrar gente muy razonable, lo que hace el paisaje aún más loco.

Sergio León, el productor de la película, señala que, efectivamente, «esta ficción estuvo originalmente basada en el más famoso poema de la lengua española, *Las soledades*, de Góngora. En su forma tradicional, esta pieza de la literatura usa sueños y cuentos, donde la vida diaria mezcla realidad con imaginación. El film fue rodado en el archipiélago de Chiloé, durante

la Navidad y el Año Nuevo de 1993. Raúl solía decir que “Chiloé es una tierra mágica de duendes y barcos fantasmas donde sus habitantes han contado cuentos una y otra vez, por generaciones”. Raúl recordaba que sus abuelos solían decir que “Chiloé es la tierra donde se pueden ver perros rosados colgando de los árboles”».

Agrega León que «la película fue filmada según lo planeado, pero los duendes tramaron contra el material rodado, lo que provocó que un tercio de los negativos quedaran expuestos antes de llegar a su destino en París. Con el material que fue posible salvar, Raúl debió repensar el contenido de la historia y con la ayuda de algunos amigos, técnicos y actores, filmó secuencias adicionales en su departamento de París y finalizó lo que expertos de cine consideraron “una pequeña joya cinematográfica”. Unas semanas más tarde, después que el filme negativo fue revelado, se perdió durante ocho largos años en una bóveda computarizada de un laboratorio de cine británico. Bueno, es Góngora, Chiloé, Raúl, los “duendes”, suficientes ingredientes para esta magnífica ficción, dirigida por uno de los más prestigiosos directores de cine del mundo».

Me parece que Ruiz trazó, con *Las soledades*, un proyecto estético para la creación de su filmografía chilena del reencuentro, que por una parte entroncaba con el cine que realizó antes de salir al exilio, en su primera etapa chilena (*Tres tristes tigres*, *La expropiación*, *Ahora te vamos a llamar hermano*, *Palomita blanca*), y por otra, pasaba por su cine europeo que, como *Las tres coronas del marinero*, remitía a los espacios escondidos de la sociedad y a los enigmas que cada persona lleva consigo, elaborando desde *Las soledades* una síntesis que indaga en una visión más profunda de nuestra cultura. Según Aguirre:

A Ruiz, por el contrario, le interesaba formalizar en el cine el comportamiento de sus compatriotas. Era un cine de carácter documental, etnológico, pero que no excluía la ficción, y esto le venía de Jean Rouch, al que admiraba mucho. Como asegura Bruno Cuneo, el llamado cine de indagación, término acuñado por el mismo Raúl Ruiz para diferenciarse de las corrientes como el Cinema Novo brasileño o el Grupo Liberación, encabezado por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Gettino, implicaría una praxis indagatoria que se pone al servicio de un descubrimiento de ciertas claves escondidas en la cultura nacional, y que tiene por objeto reconocerse como reflejo de una chilenidad que hasta ese entonces era necesario discutir y evidenciar.

En *Poéticas del cine*, Ruiz desarrolla su capítulo «Por un cine chamánico». *Las soledades* pareciera la experimentación de este cine chamánico, que se desplegará en su filmografía chilena de *Cofralandes* (2002), *Días de campo* (2004) y *La recta provincia* (2007).

De ahí la importancia que adquiere este corto en la obra de Raúl Ruiz y, a mi juicio, en la cultura chilena. Inicia su texto estableciendo «...la diferencia entre el naturalismo y el artificio, entre un enfoque industrial y otro más artesanal, o, como se habría dicho en otros tiempos, entre ciencia y brujería (en castellano, robar un alma por medio de una brujería se llama *hechizo*, palabra que significa al mismo tiempo artificio y encantamiento)» (92). Reconoce que la historia del cine presenta el enfrentamiento permanente entre ambas tendencias.

La película es narrada por el propio Raúl, al que denominaremos R.: el 15 de agosto de 1992, se aparecen en el departamento parisino de R. los fantasmas de dos chilotas, su tío Juan Ruiz, muerto hace 25 años, acompañado de Yerko Eterovic, fusilado hace 50 años (a la fecha del film) por el crimen de una familia, personajes supuestamente vinculados a los brujos de la Recta Provincia de Chiloé. Como dice el narrador, «jugando con su destino», juegan a las cartas, y para evitar la reacción violenta de Eterovic, Juan Ruiz deriva a jugar a las sombras chinas. El hombre tiene tres edades, dicen ellos. En la primera habla con los muertos, en la segunda habla con los vivos y en la tercera habla consigo mismo y después muere. Es el camino que Juan Ruiz le entrega a R.

Definido así el tratamiento del relato, cruzando de un lado al otro de las dimensiones temporales, buscando la llave que le permitirá vivir aquí y allá al mismo tiempo, le propone al espectador ver una realidad que no se sujet a al naturalismo, o más bien, nos propone otra visión de nuestra realidad cultural, donde conviven los muertos, los brujos, los hechos y personajes «vivos», así como aquellos que son registrados en el momento de la filmación, pero que al momento de volver a ver la película, pasaron de una estadía acá (dimensión viva) a una estadía allá (entre los muertos, una dimensión mágica). Este es el caso de Rosario Hueicha, cantora popular y artesana, verdadera sacerdotisa de la cultura chilota, que aparece en la isla de Achao y quien poco a poco muere en la vida real.

Es así como horas después de la escena en París, R. (el narrador) despierta en una aldea «no lejos de Castro», pero se nos señala que habrían transcurrido cuatro meses. El objetivo de esta visita es encontrar un objeto que le permita moverse entre el mundo de los vivos y la Recta Provincia.

En la primera jornada, las noticias de su propia muerte alejaron a familiares muertos. En este momento provoca la quebrazón de siete espejos (los que encontramos en la realidad en Valparaíso), lo que desata un festín de espejos, imagen de mala suerte.

Aquella noche, su tío Juan Ruiz, junto a Yerko Eterovic, lo visita nuevamente en París, y le habla con el corazón literalmente en la mano. El tío Juan se apuñala tres veces el corazón.

Raúl Ruiz señala que «Una película narrativa común y corriente proporciona un entorno vasto en el que nuestras secuencias filmicas potenciales se dispersan y desvanecen. Una película chamánica, por el contrario, se presenta más bien como un campo minado que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de secuencias filmicas y permite producir ciertos acontecimientos» (98). Y agrega, citando a Máximo Gorki, que el 4 de julio de 1896 (...) escribía: «La otra noche visité el reino de las sombras (...). Un mundo gris, un mundo de silencio, un mundo de muerte». Ruiz nos señala que justamente habla de eso: «De eso estamos hablando: de ese llamado dirigido a nuestros antepasados, que llegan envueltos en su película invisible; de ese viaje por el más allá, ya sea el nuestro o el de los mundos animal, vegetal y mineral; y de ese regreso a nuestro mundo por caminos inexplorados. Eso es exactamente lo que practica el cineasta chaman» (100). Nos indica que «Mil caminos, mil atajos, mil pasajes secretos de un mundo a otro quedan por descubrir» (100).

Volvamos a *Las soledades*: el relato del film se torna endemoniado. Al día siguiente, el narrador visita a su prima en una escuela de Chiloé donde convive con sobrinos estudiantes, «al norte del cielo», que le introducen en los mitos. Los escolares le hablan del *Caleuche*, el barco fantasma que lleva a los ahogados, del canto del chucao, de las rondas y de los acertijos y dichos chilotes.

Así desfila en la película una enseñanza de la cultura subterránea del archipiélago, una suerte de orientaciones para la vida.

Los niños le hablan de que «hay que plantar los árboles en luna creciente y los tubérculos en menguante, que quien pasa entremedio de dos, les arrebata lo bueno, quien silba está llamando *fiura* [en la mitología chilota, hija de la Condená y del Trauco, que disemina la maldad de los actos de su madre]». «Que peinarse de noche es llamar pesadillas, que el pan con el lado plano hacia arriba ofende a Cristo. Quien regresa, debe contar hasta 20». «Si picotean ventanas, desgracias. Jamás hay que cantar a oscuras. Que sal y ají en el brasero, el brujo estornuda. No hay que contestarle al que te llama de noche. Dos tenedores en vez de uno, dos amantes. Las

espinas del erizo se van al corazón. Para sacar las esperas, marea creciente. Muchas velas, velorio. Niña que barre, visitas. Si se botan las basuras al crepúsculo, se van los hijos. Una mujer que se cae se casa con viejos. Niño con anteojos será rico. Niño medido con cuartas, no crece».

Las palabras hacen una transición de niño a niña, mientras se escucha un canto femenino que proclama «Vamos a visitar a esa piedra feliz». Los niños prosiguen: «Botón quebrado, enfermedad. Barrer delante de los pies de alguien, le borra la suerte. Quien se devuelve, que cuente hasta veinte. Dormir con reloj, mala suerte. No cortar géneros en sábado. Camisa blanca zurcida con hilo negro, viudez».

El propio R. se atreve con acertijos, pues dice que todos los lugares del mundo tienen su equivalencia en Chiloé: Lima y Quicaví, Santiago y Tenaún, Perú y Caucau, Estados Unidos y Abtao.

Esta dualidad se presenta entre la vida y la muerte. R. se incorpora de lleno al clima mágico del archipiélago y busca a sus familiares. La paradoja: los que estaban muertos están vivos, y los que están vivos están muertos. Busca a tres primos, pero estos se habían ahogado, encuentra al primo buzo que creía muerto, a quien acompaña y almuerzan en su lancha, recitando un largo poema sentimental. Las recomendaciones continúan: no jugar en la tierra en que se siembra, el dolor de cabeza es buena suerte en el amor. En esta búsqueda, R. visita Achao, buscando a ocho tías abuelas que se han muerto de un ataque detos mientras cantaban una canción sentimental. Una de sus amigas la canta para R.: «Yo soy el pajarillo errante que ando perdido, alzo mi vuelo, me traicionan mis alas, ay volar no puedo», canta Rosario Hueicha.

Por un cine chamánico fundamenta que «Una vez mezclados los sueños y la memoria (...), no debería sorprender que hablamos con alguien muerto desde hace años, no más que el hecho de que el muerto, a su vez, se asombró al vernos vivos, dado que otro muerto le contó que fallecimos diez años atrás» (109). Y continúa: «Si lo que está en juego es la estructura de la historia, propondré una estructura abierta, basada en el *ars combinatoria*. Un sistema de historias múltiples que se encabalgan según ciertas reglas establecidas. El procedimiento es susceptible de engendrar nuevas historias» (109-110).

Despierta Juan Ruiz en su departamento de París, dice misa y en la predica anuncia que debe buscarse a sí mismo. Corte y R. despierta en Puerto Montt, buscando la casa de sus tíos muertos. «Nadie me había visto», dice R., y cuando visita la calle Ancud, «nadie sabía que yo existía». Cerca de la estación de trenes, «me habían visto una semana atrás». «Cerca de Angelmó, me divisé a lo lejos, pero me perdí de vista». «En cambio,

me encontré con mi padre», que le habla de la tragedia del barco *Bellavista* durante el terremoto del sesenta y el maremoto.

En su *Poéticas...*, Ruiz enfatiza: «Pero todavía hay que establecer las reglas de pasaje de un espacio a otro» (111).

R. continúa en este desdoblamiento entre el presente y el pasado, entre el rozar el otro mundo y este mundo. «Me fui a dormir no encontrando la llave (o santo y seña) que me permita cruzar sin pasaporte de un mundo a otro, vivos o muertos, o viceversa.» «En mitad de la noche me despertaron las risas de un niño, desde la biblioteca. Allí, más bien dicho, me encontré. Estaba leyendo una Biblia y así proyectos para el porvenir. Yo salto por la ventana, me vuelvo policía, me mato y yo resucito, tengo un hijo...»

Al final, R. parece culminar su búsqueda: «Sobre la Biblia, hay un hipocampo, un caballo marino. Ese hipocampo sería la llave pasaporte que me permitirá vivir aquí y allá, al mismo tiempo». «Desde entonces», dice R., «no he vuelto a aburrirme».

Las soledades constituye una maravillosa presentación del cineasta chamánico que Ruiz encarnó. Sin duda, estas características se encuentran en toda su filmografía, pero me atrevo a decir que en esta película se nos aparecen casi como un manifiesto.

Finalmente, una observación que me parece muy relevante es que Raúl Ruiz incluye su desconfianza de la industria, aunque aclara que no lleva adelante una apología de las películas puras, y «tampoco crean que los invito a renunciar a las historias». «Si digo que hay que desconfiar de la industria y del modo un poco demasiado perfecto en que apunta a producir inocencia en el público, es porque critico el peligro en que esa inocencia nos pone. Porque es la inocencia de los corderos, y, como todos sabemos, al final de ese camino suele haber un matadero trivializado. Y esa es una manera demasiado estúpida de encontrarse con el más allá» (101).

Referencias

- Aguirre, Carlos (2014). Aspectos de una indagación cultural en el cine de Raúl Ruiz: articulaciones filmicas y definiciones teóricas. *Revista Faro*, 1(19).
- Ruiz, Raúl (2013). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 90-112.³

³ Esta edición reúne las tres *Poéticas del cine*; las dos primeras fueron anteriormente editadas por separado. La edición las presenta en conjunto de manera póstuma. El texto «Por un cine chamánico» es parte de *Poética 1*.

Territorialidades y desplazamientos en *Las soledades y Cofralandes* de Raúl Ruiz¹

VALERIA DE LOS RÍOS²

La primera vez que Raúl Ruiz regresó a Chile, luego de su salida al exilio, filmó *Retorno de un amateur de bibliotecas* (1982), un cortometraje en el que la voz *over* del propio Ruiz relata que a su regreso a Santiago algo ha cambiado en su casa de infancia y que esa cosa ausente es indispensable para esclarecer los acontecimientos ocurridos la noche del 10 al 11 de septiembre de 1973, aludiendo directamente a la fecha del golpe de Estado. El objeto perdido es un libro de tapa rosa que, según descubrimos al final del cortometraje, corresponde a *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*, de la Editorial Universitaria.

Retorno de un amateur de bibliotecas se titula también *Carta de un cineasta*. Como sabemos, las cartas visuales pertenecen al género epistolar, que se define, según Janet Altman, por el uso de las propiedades formales de las cartas para crear sentido. Tal como Derrida, Altman y otros autores han señalado, la epistolaridad involucra actos de enviar y recibir, perder y encontrar, escribir y leer cartas. También implica actos, eventos e instituciones que facilitan, dificultan, inhiben o prohíben el intercambio epistolar. El exilio y la epistolaridad se vinculan porque ambos son motivados por la distancia, la separación, la ausencia y la pérdida (Naficy 2001: 101).

En *An accented cinema*, dedicado al cine diáspórico y del exilio, Hamid Naficy afirma que las narrativas epistolares crean una ilusión de presencia en la que el remitente y la dirección a la que se remite la carta son problemáticos. La epistolaridad es en sí misma contrahegemónica, porque desafía la autoridad de los filmes narrativos clásicos, a los narradores omniscientes y al sistema narrativo a través de discursos que suelen ser multivocales, multiautorales, caligráficos o en estilo indirecto libre. En esta ponencia me propongo analizar la producción de Ruiz posterior a 1990 como marcada

1 Este artículo fue presentado originalmente como ponencia en el coloquio sobre Ruiz organizado por la Universidad de Valparaíso en noviembre 2017. Una versión más extensa se publicó en el libro *Raúl Ruiz, Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz* (Metáles Pesados, 2018).

2 Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

por las retóricas del exilio, inauguradas por su primera narrativa del retorno: *Retorno de un amateur de bibliotecas*. En particular me referiré a *Las soledades* (1992) y a la serie *Cofralandes* (2002), que conservan rasgos epistolares y elementos del cine acentuado definido por Naficy. En ese sentido, estas películas, más que afirmar una identidad fija y monolítica, dan cuenta de una identidad nomádica y acentuada, es decir, una identidad que no se presenta como una esencia fija, sino como un proceso de devenir o incluso como una *performance* de identidad (Naficy 2001: 6).

Las soledades es un cortometraje de ficción que posee algunos elementos documentales. La voz *over* de la película es la del propio Ruiz, quien cuenta que, en agosto de 1992, fue despertado en su casa en París por un ruido, tras lo cual presenció el encuentro entre un tío muerto veinticinco años antes en Chiloé y un asesino de origen croata, quien murió enloquecido por los gritos del chucáo. Tras el avistamiento de estos fantasmas, Ruiz se despierta unas horas más tarde cerca de Castro, en la isla de Chiloé. Al llegar, se entera de que el motivo de su visita es la búsqueda de un objeto, figura o signo que lo pudiese llevar al otro mundo y que le permitiera retornar donde los vivos a voluntad, evitando los trámites agobiantes que los brujos de la Recta Provincia les imponen a los muertos que quieren cohabitar con los vivos. Este marco narrativo le permite a Ruiz mostrar secuencias filmadas en Chiloé y Puerto Montt, en las que observamos paisajes, animales y personas reales que se presentan ante la cámara realizando sus labores, cantando o respondiendo a las preguntas de una profesora —diegéticamente, una prima de Ruiz—, quien le pide a sus alumnos que le hablen del *Caleuche* y que enumeren las cosas que traen mala suerte. También habla con su padre, a quien no vemos pero sí escuchamos mientras cuenta algunas de sus aventuras como marinero.

A pesar de que no se trata de una carta visual, al interior de *Las soledades* se incluye en dos oportunidades una «escena de escritura», en la que las manos que suponemos del propio Ruiz escriben listas que incluyen elementos mágicos de la Recta Provincia. La caligrafía y la voz dan cuenta de una presencia y un lugar de enunciación, que en el cortometraje aparece como duplicado, ya que el protagonista pasa continuamente entre París y el sur de Chile. Ambos espacios están diferenciados por el color de la película, ya que el blanco y negro enmarca la experiencia espectral y onírica en París, mientras que el color ambienta las vistas diurnas de Chiloé y Puerto Montt. En la banda sonora escuchamos música diegética y no diegética en castellano y no diegética en francés, en la forma de una canción popular, acompañada de acordeón, que habla de una visita a Chiloé. La presencia

misma del Ruiz protagonista aparece como duplicada, a medio camino entre el mundo de los vivos y de los muertos, ya que en Puerto Montt, Ruiz cuenta que se avista a sí mismo para luego perderse de vista, y al finalizar el cortometraje encuentra a un niño que es él mismo, sentado en una biblioteca, leyendo la Biblia e imaginando el futuro. En el centro del libro que lee hay un hipocampo, que es la llave que busca y que le permitirá pasar de un mundo a otro.

Algunas formas del cine acentuado, según Naficy, incluyen la inscripción de lo biográfico y la dislocación cinematográfica de los directores. En estas narrativas aparecen personajes anfibios y duplicados, y temas que involucran el viaje y la identidad. Los viajes no son sólo físicos y territoriales, sino también psicológicos y filosóficos, o incluso mágicos o chamánicos, como podríamos pensar en el caso de Ruiz. Muchos filmes acentuados enfatizan la territorialidad, las raíces y la geografía. Porque son desterritorializados, estos filmes se preocupan por la territorialidad y el territorio. El espacio de origen tiende a ser enfatizado como sin límites y sin tiempo, y se tiende a fetichizar y a mirar con nostalgia el paisaje natural, aunque las estrategias narrativas constantemente puedan socavar y tensar el realismo cinematográfico. Algunos de estos rasgos los podemos encontrar en *Las soledades*, pero también los podríamos extender a otros trabajos de ficción realizados por Ruiz en los noventa en Chile, como *La recta provincia* (2007), *Días de campo* (2004) y *La noche de enfrente* (2012), y también a la serie *Cofralandes* (2002), formada por cuatro capítulos titulados «Hoy en día (Rapsodia chilena)», «Rostros y rincones», «Museos y clubes de la región Antártica» y «Evocaciones y valses».

Lo que me interesa principalmente de esta serie es su condición acentuada, que se verifica a partir del multilingüismo y la fragmentación del lenguaje, la presencia de objetos afectivos y la desterritorialización a partir de la preeminencia de lugares transicionales y transnacionales. Según Naficy, esta condición acentuada del cine del exilio no depende tan sólo de los personajes diegéticos, sino del desplazamiento real de los directores y su modo de producción artesanal, que en el caso de *Cofralandes* es evidente a partir del uso pionero que Ruiz hace de la cámara digital, adquirida especialmente para este proyecto.

La desterritorialización de la serie se visibiliza en el desplazamiento constante de los espacios que registra el film, que incluye varias locaciones chilenas y otras situadas en Francia, Holanda, España, Tokio y probablemente Portugal e India. Otro de los motivos recurrentes de la serie —que Ruiz consigna en sus diarios— es el uso del motivo visual de los vidrios

de vehículos en movimiento, mojados por la lluvia, muchas veces acompañados en el montaje del sonido de una radio que marca o desmarca el territorio en el que estas imágenes se inscriben. Este tipo de secuencia da cuenta de un desplazamiento mediado, ya que percibimos el movimiento y nos damos cuenta de la presencia de una superficie mediadora que al mismo tiempo permite ver y dificulta la mirada. Estas secuencias son características de lo que Naficy llama espacios transicionales y transnacionales, porque pueden estar ubicados en cualquier parte (un poco a la manera de los «no-lugares» de Marc Augé).

Según Naficy, del mismo modo en que las películas acentuadas enfatizan los fetiches visuales del lugar de origen y el pasado (paisaje, monumentos, fotografías, *souvenirs* y cartas), las marcas de diferencia y pertenencia (postura, mirada, vestimenta y comportamiento), estas narrativas enfatizan lo oral, lo vocal y lo musical, es decir, acentos, entonaciones, voces, música y canciones, que demarcan identidades tanto individuales como colectivas (2001: 24-25). En *Cofralandes*, como en una caja de pandora, encontramos todos estos objetos afectivos reunidos, desde trenes de juguete y soldaditos de plomo, hasta animitas, pasando por letreros, copas, tazas, teteras, zapatos, ropa, barcos decorativos, libros y fotografías. Estas últimas remiten a un tiempo pasado, a una historia que fue y que Ruiz relata a modo de recuerdo en el capítulo IV, mientras el agua las va cubriendo, tal como la secuencia del río que corre al inicio de *El tiempo recobrado* y que sirve como metonimia para la memoria.

También hay un interés por gatos y perros vagos, y por los rostros de los habitantes del territorio de origen, que se registran como retratos fotográficos en movimiento. Estas secuencias están unidas en el montaje con secuencias de registro de rostros plasmados en cuadros coloniales realizados por José Gil de Castro en el territorio nacional. Desde el título —tomado de la canción campesina en décimas titulada «Hay una ciudad muy lejos», recopilada por Violeta Parra, que habla de una especie de Jauja, donde todas las necesidades están cubiertas— la música está presente, tanto a nivel diegético, como no diegético. La justa de payadores con versos por ponderación ocupa un lugar relevante dentro de la música diegética y se repite a lo largo de los capítulos, pero también concurren a la banda sonora música indígena, fados portugueses, música clásica, canciones infantiles y un largo etcétera.

Los diálogos son acentuados, en la medida en que en la película interviene la voz *over* del propio Ruiz y la de un sinnúmero de chilenos, pero también aparecen voces diversas y transnacionales como las narraciones

de Bernard Pautrat, quien se presenta como un periodista francés recorriendo Chile, que entabla conversaciones con el periodista británico avenido en el país Malcolm Coad y con el artista alemán Rainer Krause. Estos viajeros europeos detentan «la mirada del otro», es decir, una mirada foránea sobre el territorio, que cuestiona sus valores y sobreentendidos. En el caso del artista alemán, su figura resuena con la de otros pintores viajeros que registraron el paisaje chileno durante el siglo XIX, como el francés Claudio Gay, cuyos bocetos también son registrados y reproducidos en la película.

Así *Cofralandes*, como la mayoría de los filmes acentuados, es multilingüe, multivocal y multiacentuado. Pero más allá de este rasgo, quizás uno de los aspectos más interesantes del problema lingüístico vinculado al cine acentuado sea la posibilidad de perder gradualmente la lengua de origen. Naficy escribe:

Una de las grandes privaciones del exilio es el deterioro gradual y potencial pérdida de la lengua original, ya que el lenguaje sirve no sólo para formar la identidad individual, sino también las identidades regionales y nacionales anteriores al desplazamiento forzado. (2001: 24).³

En «Museos y clubes de la región Antártica» la voz *over* de Ruiz declara:

A mí se me está olvidando el castellano. Ya no sé ni cómo se dice «piure». A mí se me olvidó hasta persignarme en castellano. Cuando quiero decir algo, se me borran las palabras. ¿Quiero decir algo? No, se me borran las palabras. Ayer quería decir «edificio». Nada. Antes se decía «perro» en castellano. Ahora parece que no. Se dice como «gato». No, se dice «león». O se dice «espuela». ¿Entonces, cómo se dice «espuela»? Misterio.

El problema lingüístico se percibe en la preocupación por las particularidades del español de Chile, en la entrevista a un lingüista en «Rapsodia chilena», y se espejea en el testimonio del personaje del amigo tartamudo. También se manifiesta en el problema identitario a partir del club de los rafaelos y en su dimensión escrita, en la manía por hacer listas que fragmentan el relato

³ *One of the greatest deprivation of exile is the gradual deterioration and potential loss of one's original language, for language serves to shape not only individual identity but also regional and national identities prior to displacement.* Traducción de la autora.

y que plagan la película en la segunda y tercera parte del film. Entre ellas se cuentan: II) Lista de las cosas que hay que llevarse cuando uno muere, lista de las cosas que se necesitan para ser chileno, lista de cosas que hay que comprar, lista de las cosas que hay que poner en la maleta; III) Lista de las cosas que me recuerdan a la bandera chilena, lista de las exportaciones al Perú, lista de las cosas que se toman con la mano, lista de las cosas que vuelan y lista de las cosas que venían del Perú.

En el cine acentuado abundan las narrativas del regreso y *Cofralandes* no es la excepción. Su narrativa no es lineal y está cruzada por distintos relatos que a veces toman otras formas mediales, como las canciones y poemas de distinto origen y épocas que pueblan la serie. Tal como escribe Ruiz en sus diarios, la estructura de este film la toma de dos referentes foráneos: el anónimo árabe *Las mil y una noches* y los *Cantos* de Ezra Pound (2017: 336, 339). En la última parte de la serie, «Evocaciones y valses», confluyen las narrativas de Martín Rivas, cuentos folclóricos y un cuento en diálogo de Camilo Henríquez. Estas historias se trenzan, transformadas, a modo de cajas chinas y una aparece dentro de la otra como una especie de gran ficción fundacional y, al mismo tiempo, apócrifa.

El último aspecto que me gustaría mencionar es que esta narrativa de regreso es también una narrativa de búsqueda, que se refleja en la mirada de los extranjeros, en la elaboración de listas, en la preocupación por el territorio, las personas y los objetos. Esta retórica de la búsqueda estaba también presente en *Carta de un cineasta o Retorno de un amateur de bibliotecas* (1982) y en *Las soledades* (1992) (nótese el patrón en las fechas, como si Ruiz quisiera narrar un regreso a Chile cada diez años): en la primera narrativa de regreso se busca el libro rosa, en la segunda, la llave-hipocampo, y en *Cofralandes*, el libro de Simenon, que aparece mencionado en varias listas elaboradas en la serie y que se convierte en un libro mágico. La voz *over* de Ruiz cuenta que cada vez que veía a Cecilia Bolocco en los diarios se le aparecía una novela de Simenon, y cada vez que se ponía a leer una novela de Simenon, se le aparecía la Sofía [sic] Bolocco en la televisión. En un recorrido por librerías, encuentra un ejemplar de *Las novelas de Maigret* y en él descubre dos poemas de su amigo Jorge Teillier sobre la *miss Universo*, escritos a mano sobre la última página del libro.

Cofralandes incluye también referencias a la causa original del desplazamiento forzado, a partir de la inclusión de la banda radial que registra el golpe de Estado y que se repite a lo largo de los episodios. Hacia el final del capítulo IV, aparece la secuencia en un plano cerrado en que unas manos tocan, estiran y hacen girar un ejemplar doblado de *El Mercurio*, en que se

anuncia la muerte de Allende. El sonido reproduce la voz *over* de Ruiz, ya aparecida en la primera parte de la serie, en la que lee en susurros una serie de titulares de diarios chilenos. Una música instrumental se comienza a escuchar y luego otra voz comienza a decirle a la imagen que la persona que toca el diario tiene las uñas sucias.

Aquí estamos frente a la óptica-táctil de la que habla Naficy, como característica del cine acentuado. Al igual que en la secuencia de la novela de Simenon, las manos sobre el texto impreso dan cuenta de toda su carga afectiva, que es una especie de *punctum* que hace que la imagen arda, dando cuenta de este cine acentuado, desterritorializado y múltiple, en que las historias se cruzan y entrelazan; se superponen, y se siguen hilvanando, como si las diversas temporalidades y mundos posibles pudieran, por algunos momentos y a pesar de la distancia y el desplazamiento, tocarse.

Referencias

- Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton UP.
- Ruiz, Raúl (2017). *Raúl Ruiz. Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Volumen I. Santiago de Chile: Editorial UDP.

Chile, Europa y el largo retorno de Raúl Ruiz

MALCOLM COAD¹

Quisiera empezar con algo que dijo Raúl Ruiz en el año 2004, a propósito de la *premiere* en Francia de su nueva película chilena, *Días de campo*: «Me fui de Chile el año 1973, volví después de diez años de exilio y me sorprendió mucho constatar que no había nada en mi país que me incitara a hacer una película. Yo, para quien la sola idea de hacer una película en Taiwán, en Sicilia o en Holanda hacía que se me ocurriesen decenas de ideas de historias filmables, me sentía en el país de mi infancia como paralizado, sin ideas. Tuve que esperar veinte años para que las imágenes de Chile empezaran a convertirse en historias que me dieran ganas de filmar».

Para cualquiera que conozca algo de la filmografía de Ruiz estas palabras son impactantes. Él fue tal vez el cineasta más prolífico, y ciertamente uno de los talentos más fecundos, de toda la historia del cine. Su obra audiovisual llegó a más de ciento veinte títulos, entre largometrajes, cortos, trabajos para la televisión y experimentos en video, y a eso hay que agregar producciones de ópera, obras de teatro, instalaciones, novelas, enseñanza universitaria y mucha poesía. En todo esto lo que menos salta a la vista son períodos áridos, lagunas de creatividad. Ciertamente el trauma del exilio no le produjo ese efecto. Pero la vuelta a su país, al origen de su imaginario, sí lo hizo.

Se ve en la filmografía. Cuando pudo volver a Chile por primera vez al comienzo de los años ochenta, era todavía plena dictadura en el país y las cosas no estaban para hacer películas. Sin embargo, trajo una cámara Super 8 y grabó un corto de doce minutos para la televisión francesa, una especie de mapeo de terreno onírico y muy ruiziano titulado *Retorno de un amateur de bibliotecas* (1982). Unos siete años después, en 1989, empezó, pero nunca terminó, un pequeño documental sobre cómo hacer humitas. No fue hasta el año siguiente, con el término de la dictadura, que filmó un proyecto más completo, aunque rodado en sólo seis días. Esto fue *La*

¹ Periodista y escritor inglés, residente en Chile. Fue corresponsal en Chile y América Latina del diario *The Guardian* y otros medios. Fue uno de los primeros divulgadores y críticos de la obra de Raúl Ruiz en Europa y en 1999 participó en el elenco de *Cofralandes*.

telenovela errante, y marcó el comienzo del período de su producción que nos interesa especialmente hoy.

Pero *La telenovela errante* se perdió. Sólo en 2017 fue editada por Valeria Sarmiento y estrenada en el Festival de Locarno, en Suiza, y en Chile en el Festival de Valdivia. Dos años después de su filmación, Ruiz volvió a Chile con tres proyectos, dos de los cuales, ambos para la televisión británica, se llevaron a cabo. Uno de estos, *Un TV Dante* (1991), fue un verdadero hito, sobre el cual volveremos más tarde. Pero después, nada, mientras su producción en Europa y otras partes seguía adelante en forma vertiginosa. Hasta que, en 1999, Ruiz logró por fin reencontrarse plenamente con sus raíces cuando empezó a filmar el ciclo de películas para la televisión chilena llamado *Cofralandes*. «Redescubrí el país», escribió en su diario en noviembre de ese año, tras unas semanas de filmación. Y así empezó un período de renovada indagación del universo chileno que produciría obras tan importantes como *Días de campo* (2004), *La recta provincia* (2007), *La casa Nucingen* (2008), la serie de televisión *Litoral* (2008) y la gran última película de su vida, *La noche de enfrente* (2012).

¿Qué había pasado entonces? En parte, las razones tras los años de poca actividad en Chile son obvias y prácticas, siendo dos de ellas sus compromisos de trabajo en Europa y la dictadura. Pero la perturbación y rechazo que sentía hacia el Chile dictatorial y postdictatorial, que seguía visitando por razones familiares por lo menos una vez al año, eran profundos y evidentes. «Un año en Chile bastaría para matarme», escribió con ironía, pero también amargura en su diario en 1997. Dos años después, sin embargo, empezó *Cofralandes*, y en 2004 llegó a decir que su trabajo en Chile lo estaba sacando de «un callejón sin salida de mis filmes europeos» y que «me ha Enriquecido el espíritu».

Pretender indagar los porqués íntimos de estas actitudes en desarrollo sería atrevido y presuntuoso. A veces las razones tras este tipo de comentarios son pasajeras y anecdóticas, y es cierto que, en 2004, Ruiz enfrentaba un pantano de problemas de producción de varios proyectos en Europa. Pero los cambios también se ven en las obras, tanto chilenas como no chilenas, y pesquisarlos nos lleva a hacer dos cosas que, en mi opinión, bien vale la pena. Uno es volver sobre la evolución de la obra de Ruiz, intentar periodizarla un poco, para ver cómo se iba reenfocando en el tiempo. Y la otra es pesquisar la relación entre estas dos vertientes de la obra de Ruiz, si se quiere llamarlas así: el cine chileno y el hecho afuera. Porque son partes de una sola obra y, en mi opinión, no se pueden entender bien aparte.

Volvemos brevemente hacia los comienzos. Cuando Ruiz llegó a París dos meses después del golpe de Estado de 1973, su práctica del cine ya estaba en rápida evolución. Después de diez años, dieciocho películas y lo que significó practicar su arte como activo militante de izquierda durante años de aguda lucha social, había llegado a varias conclusiones. Estas son conocidas y no viene al caso repasarlas ahora, pero se resumen en la idea de un cine provocador que rechazaba todo discurso cerrado, sea el de los típicos tres actos y conflicto central del cine comercial, del realismo convencional de cualquier tipo o del cine militante y para él, utópico de muchos de sus compañeros de izquierda. Un cine, en otras palabras, que indagaba y hacía explotar desde adentro los códigos cotidianos de vida, lenguaje y relaciones sociales, desmantelándolos para estimular a la gente a reconocerse a sí misma y así empezar a cambiar las cosas.

Al comienzo Ruiz quería volver rápidamente a América Latina, al Perú, pero no tuvo recursos. Quedarse en París fue la segunda opción, pero ofreció mucho para un cineasta como él. Era el París de la revista *Cahiers du Cinéma*, del ocaso del neorrealismo de la *Nouvelle Vague*, de pensadores como Gilles Deleuze y Jean Baudrillard, de cineastas como Jean-Luc Godard, quien también hablaba de no hacer cine político sino hacer cine políticamente. Y, como ningún otro país, Francia contaba con un sólido sistema de apoyo para el experimentalismo cinematográfico a través de organismos de la televisión pública como el Instituto Nacional Audiovisual, el INA.

Para Ruiz, este ambiente tanto práctico como teórico le quedaba al callo. Pero, como se sabe, fue la dura experiencia política entre su propia gente la que provocó el primer cambio «europeo» en su cine. Sus primeros dos proyectos buscaban seguir los pasos satíricos y provocadores de sus últimas películas en Chile (la última de las cuales, *La expropiación* [1974], terminó de editar en París). Filmó *Diálogos de exiliados* en 1974, y el año siguiente, *El cuerpo repartido y el mundo al revés* (1976), con una comunidad campesina en Honduras. El resultado fue el conocido quiebre con el mundo del exilio chileno, que vio *Diálogos de exiliados* en particular como una ofensa insoportable. Como resultado, Ruiz se volcó hacia la Francia misma y las posibilidades ofrecidas por el INA. Cambió el enfoque del espejo deformante de su cine hacia las artes, los medios de masas, la cultura popular y las instituciones como sistemas de representaciones, más que directamente a lo social y político. Al mismo tiempo, su estética y lenguaje filmicos se tornaron cada vez más elípticos, complejos y derechamente experimentales.

En diez años, Ruiz era un fenómeno de culto en Francia y, hasta cierto punto, más allá. Fue celebrado en números especiales de *Cahiers du Cinéma* y *Positif*, las revistas más importantes de cine de Francia, en artículos en medios norteamericanos y en importantes muestras retrospectivas de su obra en el Reino Unido. Fue en medio de esto que pudo volver por primera vez a Chile. Pero, justo antes de eso, su estilo de cine tomó un nuevo giro.

Hasta entonces los trabajos de Ruiz en Europa habían sido ensayos filmicos inclasificables, a veces con algo de trama ficcional, pero lejos de cualquier narrativa convencional, salvo para parodiarla. Por eso, *El territorio*, filmada en Portugal en 1981 con un elenco norteamericano, fue una gran sorpresa para muchos. Era un cuento de horror de bajo presupuesto, producido en parte por Roger Corman, famoso productor por excelencia de este tipo de filmes tipo B. Claro, era una subversión del género y mezclaba su cuento de turistas vueltos caníbales con varias de las ya emblemáticas preocupaciones teóricas y filosóficas ruizianas. Fue inspirada también en las películas norteamericanas que más le habían provocado el amor por el cine en su niñez y juventud.

Curioso, este recuerdo de su juventud justo antes de volver a Chile por primera vez. En contraste, el corto que hizo en esa ocasión fue enigmático y poético, casi sereno en comparación. Pero después de ese viaje, Ruiz habló muchas veces del desconcierto que le había provocado y las pesadillas literales que le quedaban rondando. También le había despertado vivamente los recuerdos de su infancia, de los cuentos de sus abuelos y de la vida en Chiloé, Puerto Montt y Valparaíso. Y eso se notaba, no en algún renovado deseo de filmar en Chile —que además hubiera sido muy difícil en esos momentos—, pero sí en su próximo ciclo de películas en Europa y el nuevo giro que ellas representaban.

Cuatro películas son de especial interés, todas filmadas entre 1982 y 1985, en Holanda, Francia y Portugal. La primera, *El techo de la ballena* (1982), es un paródico cuento de primer contacto entre europeos e indígenas patagónicos, influenciada por la experiencia del exilio y centrada en temas de lenguaje y comunicación fracturada. Las otras tres —*Las tres coronas del marinero* (1983), *La ciudad de los piratas* (1983) y *La isla del tesoro* (1986)— giran en torno a cuentos literarios y folclóricos de piratas, tesoros escondidos y misteriosos viajes por mar, tales como la homónima novela de Robert Louis Stevenson. Como *El territorio*, pero en un tono cada vez más delirante, son películas perturbadoras, líricas y violentas. Todas son compenetradas por temas que desde ahora en adelante serán claves en la obra de Ruiz, muchos de los cuales tenían evidente relación con el imaginario

sembrado en su propia juventud, además de la experiencia del exilio. Para mencionar algunos de estos temas: memorias de niñez, muchas veces la suya propia; fantasmas y personajes atrapados en un estado liminal entre la vida y la muerte, vagando entre mundos, a veces sin rumbo y a veces con la intención obsesiva de unir sus vidas dispersas; una sospecha profunda e irónica hacia la inocencia, tanto infantil como adulta, con niños demónicos y hasta asesinos incluidos; historias que se repiten, las que Ruiz llamaba «historias inmortales», que viven en el subconsciente y el imaginario de toda la humanidad, y que se expresan en todas partes, desde el folclor y la religión hasta el arte docto, las fotonovelas y el cine; ambientes delirantes; sueños, pesadillas y la inestable relación de estas con la realidad; lo sobrenatural como normal y hasta banal; familias retorcidamente disfuncionales; violencia real o fingida; juegos surreales de objetos y de profundidad de campo dentro de un mismo plano; movimientos de cámara perturbadores y engañosos; la puesta en abismo de los espejos y el plano cinematográfico; colores intensos artesanales y mareantes, etc.

A lo largo de estas películas, Chile está presente, como memoria, referente y angustia. Muchas veces las referencias son indirectas, casi por resonancia, psicopoéticas, si se puede inventar tal término. Pero a veces son directas, como el marinero en *Las tres coronas del marinero* que vuelve a Valparaíso para encontrar su casa familiar abandonada y su madre y hermana muertas, en el caso de la hermana, por suicidio. Incluso el título original que Ruiz tenía en mente para la más alucinante de estas películas, *La ciudad de los piratas*, fue *Impresiones de Chile*.

No es coincidencia tampoco que las películas tomen este giro justo cuando Ruiz empieza a trabajar en Portugal con el productor Paulo Branco, que en adelante se encargaría de todos sus largometrajes europeos. Ruiz llamaba a Portugal «un puente» a Chile, un «sucedáneo», no sólo por su ubicación geográfica, en la orilla poniente de un continente y mirando hacia América, sino por la naturaleza de su pueblo y su cultura, sobre todo su característica *saudade*, que le recordaba la melancolía que él consideraba fundamental en la cultura y forma de ser chilenas.

En 1986, Ruiz volvió a tratar Chile abiertamente en *Memoria de apariencias*, una comedia negra y fantasmagórica basada en una obra de teatro del español Pedro Calderón de la Barca. La película fue filmada enteramente en Francia, con elenco francés, pero trata en parte de un militante del MIR chileno que vuelve a su casa en Quilpué para encontrarse con sus viejos amigos, militantes de izquierda todos, sólo para averiguar que han muerto hace tiempo no por su actividad política, sino de cirrosis del hígado.

Así llegamos a 1990, con un Ruiz que empieza a reencontrarse con su identidad chilena, pero incapaz de hacerlo plenamente en Chile mismo. *La telenovela errante* es un intento hecho, como él dijo, para mostrar lo extraño que el país se había vuelto para él. Mucho más violenta es *Un TV Dante*, filmada como parte de un ciclo de películas hecho para la BBC de Londres por distintos cineastas sobre *La divina comedia* de Dante Alighieri. Aquí Chile ya no es una telenovela sino lisa y llanamente el Infierno. La película es brillante, un alucinante retorno a algunos aspectos de las primeras películas chilenas mezclados con cultura y religión popular, referencias a la dictadura y su legado, y una estética *kitsch* que parodia tanto películas baratas de horror y gore como el cine militante latinoamericano de los años sesenta, tipo Solanas y Sanjinés. Es mordaz, hilarante y escalofriante, y es difícil no verla como un gran desahogo y ajuste de cuentas con el Chile de su pasado y de la época.

Es en 1996 cuando el cine de Ruiz toma quizás su giro estilístico definitivo. Ocurre después de unos cuatro años en que bajó notoriamente su ritmo de filmaciones para trabajar como profesor en las universidades norteamericanas de Harvard y Duke. También publicó el primer tomo de su libro *Poéticas del cine* (2000). El cambio tras este período de mayor reflexión se notó apenas retomó la cámara en Francia para su siguiente largometraje, *Tres vidas y una sola muerte* (1996), y se profundizó en los que lo siguieron, tales como *Genealogía de un crimen* (1997), *Comedia de la inocencia* (2000) y la extraordinaria adaptación de la novela de Marcel Proust, *El tiempo recobrado* (1999), por nombrar algunas. En estas películas no hay la experimentación intensa y a veces delirante de antes, o la extrema complejidad, sino narrativas a veces algo laberínticas, pero más lineales, presupuestos importantes, altos valores de producción, vestuarios lujosos, ambientaciones históricas y de la típica burguesía parisina del cine arte francés, y actores no sólo conocidos sino superestrellas de la talla de Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, John Malkovich y Michel Piccoli. Es cierto que Ruiz seguía también con los proyectos de bajo presupuesto y cortos, donde mantenía altos niveles de experimentación, algunos radicales, pero dentro de este contexto la intención era explorar formas menos densas, donde las narrativas, aunque a veces exigentes, eran menos barrancas y más amigables, como en *Las mil y una noches*, obra literaria que le fascinaba especialmente y le sirvió de modelo narrativo.

Para algunos todo esto fue un abandono, casi una traición, y pusieron el grito en el cielo. Pero es un punto de vista poco perceptivo. Lo que hay en estas películas es un cambio de estrategia para cumplir —y profundizar—

muchos de los mismos objetivos de antes. En 2009, Ruiz le dijo al crítico inglés Michael Goddard que sus antiguas películas, tales como *La hipótesis del cuadro robado* (1978), ya le producían «fatiga». «Todo te viene encima a la vez», dijo, «es como golpear al público». Evidentemente, había hecho las paces con algunos placeres visuales y narrativas más convencionales. O, mejor dicho, los había repensado, para utilizarlos de otra manera. No hay duda de que tomó los códigos del cine arte francés e, incluso, del cine comercial hollywoodense, en una película como *Imágenes de muerte* (1998), donde parodia a Luc Besson hasta el punto de usar a la misma actriz de su película *Nikita* (1990), Anne Parillaud, en un papel idéntico, hasta con el mismo vestuario y peluca. Pero subvierte estos códigos constantemente, volviéndolos en contra de sí mismo. Los mundos en que estas películas transcurren son más estables y «normales» entre comillas, con más énfasis en clase y posición social que antes y menos en lo fantástico (aunque esto tampoco falta). Pero están igualmente llenas de incongruencias, anomalías, dobleces, fantasmas, sátira, rupturas conceptuales y destrucción de expectativas. Las puestas en escena, el trabajo de cámara, etc., son más refinados, pero en muchos casos aún más escalofriantes: por ejemplo, los interiores de las casas en *Comedia de la inocencia* o *La casa Nucingen*, que toman una vida propia, son sumamente inquietantes y llenos de un pasado fantasmal e incertidumbre. La evocación de lo que Ruiz llamaba «emoción cinematográfica» y «cine chamánico» es, desde mi punto de vista, más lograda y perturbadora aquí que en cualquiera de las películas de etapas anteriores, precisamente por la aparente normalidad de los mundos a su alrededor.

Fue en estos años también que Ruiz se volcó al estudio del folclor y a pensar de nuevo en la literatura chilena. Las fábulas y las «historias inmortales» habían sido siempre una de las bases de su cine, pero ahora repensó todo con mayor ahínco. Percibió muchos paralelos entre las tradiciones de cultura popular profunda chilena de su juventud y las de Europa, los países nórdicos, China y los países islámicos. Imbricó todo esto con su renovado estilo narrativo y retórico, más limpio y dúctil, y con un manejo más fluido de lo que él llamaba los movimientos centrífugos y centrípetos de sus planos e imágenes (los ejemplos más sugerentes de esto, en mi opinión, se encuentran en *El tiempo recobrado* y *Klimt* [2006]). Se ve una habilidad profundizada para manejar las complejidades del tiempo y de la memoria.

Y así, propongo yo, es como Ruiz volvió de nuevo a Chile en 1999, con nuevas herramientas para reimaginar poéticamente su país. Ver *Cofralandes* —seguir su imaginario poético primero, y sólo entonces analizarlo— es ver una fabulación de Chile en proceso, única, resonante y multifacética,

dura y serena a la vez. Pero también es ver y escuchar de nuevo el Proust de *El tiempo recobrado*; Ruiz recordando la casa de Limache es abiertamente Proust recordando la de Combray. También hay influencias claves allí de escritores europeos como James Joyce y Ezra Pound. Adentrarse en aquellas inquietantes casas de *Cofralandes*, *Días de campo*, *La casa Nucingen* o *La recta provincia* —casas que son también personajes— es volver a las de *Comedia de la inocencia y Aquel día* (2003). Las estatuas de *Berenice* (1983) o *Comedia de la inocencia*, tan expresivas del doblaje de personas y de la liminalidad ruizianas, son las de *La casa Nucingen*. El folclor de *La recta provincia* es chileno y mapuche (más agregados netamente ruizianos), pero los cuentos, dice Ruiz, son los mismos que en Alemania, Escocia, Escandinavia y China. El personaje central de *La noche de enfrente* tiene más de alguna similitud con el de Marcello Mastroianni en *Tres vidas y una sola muerte*, vagando entre mundos sin nunca salir de su barrio. Y así en seguida, tantos ejemplos.

Quería terminar con algunos comentarios más sobre *La casa Nucingen*, pero se me ha acabado el tiempo. Sólo permítanme explicar en dos palabras por qué quería hacerlo. Si quisiera elegir una sola película para emblematizar el cruce entre los supuestos Raúl chileno y Raoul europeo, sería esta. La película está ubicada y filmada en Chile, en una casa de fondo perdida por ahí con fantasmas, vampiros y todo, pero el elenco es casi enteramente francés y europeo, salvo unos misteriosos lugareños que aparecen de repente y son casi seguramente fantasmas. Sin embargo, como explicó Ruiz, esta situación es totalmente chilena. Él agregó, además, que hizo la película con el objetivo precisamente de volver a sus raíces, aunque de teutónico él no tenía nada. Como se sabe, en el sur de Chile hay descendientes de colonos que todavía insisten en hablar alemán. La diferencia es que en la película la familia insiste en hablar francés, porque son austriacos por descendencia y el francés fue el idioma de la corte imperial austriaca. La trama, que es de fantasmas y hadas e historias y ensimismamiento de clase y personajes que se doblan, viene del mundo germánico medieval, pero cabría perfectamente en los mundos de *La recta provincia* y *La noche de enfrente*.

Así era el concepto de Raúl Ruiz de su país y de sus propias raíces, tan amplio y rico como su propia experiencia vivida. Si no han visto la película, se la recomiendo.

La imagen que antecede a todo relato. Política de la imagen en Raúl Ruiz

SERGIO NAVARRO MAYORGA¹

Se ha señalado que el principio creativo que utiliza Raúl Ruiz reside en la preeminencia de la imagen frente al relato (Cáceres 2010: 55; Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 67). Esto significa que Ruiz se opone al paradigma clásico narrativo conducido por una totalidad de sentido. El acto creativo de Ruiz de reivindicar el poder de la imagen lleva a la ruina la teoría del conflicto central en que se basaba la fábula occidental y aristotélica. A Ruiz se lo conocerá por su oposición al conflicto central, pero en realidad esta abolición es, en primer lugar, una consecuencia de su política de la imagen, lo cual se traducirá como consecuencia en una oposición al paradigma dominante, el de Hollywood. Ruiz parte por valorizar el plano cinematográfico porque valoriza la imagen como imagen única, singular. De esta forma propone seis funciones para el plano (Martin 2010: 291; Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 29).

La función hegemónica del cine lleva a la búsqueda de continuidad entre planos o función centrífuga. Ruiz se pronuncia por el plano que dura y que arruina la continuidad, invirtiendo de esta forma la función hegemónica. De esta manera, afirmando la cara que mira hacia adentro de la imagen, su carácter centrípeto, repone como central la función centrípeta de la imagen. Activando las seis funciones en el orden asignado (a las cuales hay que agregar las funciones recursiva, combinatoria, holística, más la imagen que representa el film y lo simboliza) se puede crear un orden implícito para ver el film que recusa al orden explícito presentado por la película, obteniendo una estructura más compleja del film, que ya no llega estructurado (el film que establece el espectador mismo).

Lo que está en juego en la función centrífuga es constituir la función principal en la narrativa hegemónica del cine. Produce el efecto de continuidad que se busca entre tomas. Todo plano tiene tendencia a morir en el que viene después, pues el plano que reemplaza al anterior hace olvidar al pasado. La energía así traspasada a su vez es entregada al plano posterior. Y así hasta que acaba la película. Lo que Ruiz descubre es que todo plano tiene ganas de seguir viviendo, rechaza morir. El más

¹ Profesor Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso.

claro ejemplo se encuentra en el plano secuencia, que se manifiesta como plano completo contradiciendo al plano que viene después. Una técnica del plano secuencia es desligarse del personaje que relata para mostrar lo que se dice, función de separación entre lo dicho y lo mostrado. Llegado un punto, se empieza a ver más el lugar de lo mostrado que a escuchar lo que se dice. Esa toma es una película en sí (*De la nube a la resistencia*, *El arca rusa*, *La región central*). Se crea una sensación de quedarse en un mundo cerrado y no querer pasar a otra toma.

El propósito de Ruiz es hacer un cine en que todas estas funciones operen con la misma intensidad. Que cada plano adquiera la autonomía que se merece y romper con la imposición de crear continuidad entre ellos. Ruiz pretende separar y dejar espacio entre una toma y otra, «para que cada cual pueda hacer su propia historia y active la película» (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 36).

En esta valorización de la imagen, Ruiz se opuso tanto al cliché como a la representación de la imagen, que buscó liberar en provecho del acontecimiento. ¿Cómo llega Ruiz a esta nueva concepción tanto de la imagen como del relato cinematográfico? En sus inicios chilenos, Ruiz estaba interesado en develar los estereotipos que poblaban los discursos y sus interacciones con la gente. Ruiz se encontraba abismado por la retórica que se había apoderado de los discursos públicos y que llegaba a todos los niveles de la población. En el esfuerzo por escapar de la creciente tendencia hacia las emergentes certezas de la retórica política y del realismo socialista, nació el concepto de «realismo púdico» (Goddard 2010: 83). Se trataba de un concepto referido por Waldo Rojas para dar cuenta de una noción de realidad «no ya como lo dado, como lo descubierto absoluto, sublunar e impávido sino como un sistema de ocultamiento» (Rojas 1984: 28). Esta postura suponía que había que entrar a provocar las superficies de disimulación de la realidad, romper las cáscaras que la recubren, y para ello el instrumento era contar con la capacidad de la imagen de darse a conocer a condición de quitarle todas sus restricciones impuestas. Y una de las restricciones más importantes presente en la representación cinematográfica se encontraba precisamente en la estructura narrativa que había recibido el cine, que a su vez condicionaba la representación de la imagen cinematográfica. De esta forma, Ruiz se encontró enfrentado en su concepción de realidad tanto con los sistemas dominantes que provenían de Hollywood como con aquella lectura ontológica de una realidad objetiva a lo Bazin o aquella otra objetividad social que propugnaba el socialismo doctrinario. Ruiz debió navegar entre diversas concepciones de los sistemas convencionales dominantes

para poder encontrar su propia forma de leer la realidad, y para ello se sirvió tanto de sus prácticas teatrales surrealistas (teatro del absurdo) como de los avances que en materia de lenguajes cinematográficos ofrecía la *Nouvelle Vague*, sin dejar de lado ciertos aspectos neorrealistas en el conocimiento documental de los espacios reales. De esta actitud presente en los años sesenta se deriva una forma de hacer cine de indagación, que utiliza juegos tanto performativos como de lenguajes hablados, con los cuales provoca a los actores, los desestabiliza y les hace descubrir las anomalías presentes en lo cotidiano. «En esencia, es un acercamiento al mundo a partir de fragmentos de discurso y de los gestos» (Goddard 2010: 82), que da por resultado una percepción discontinua o aleatoria del mundo (Buci-Gluksmann 1987: 90-91). De esta forma, estructuró tempranamente su propia política de la imagen ya en un film como *Tres tristes tigres* (1967), punto de partida para lo que sería una exploración sistemática de las capacidades de la imagen. Y así contribuyó a desarrollar un tipo de imagen fantasmagórica que da cuenta de realidades que permanecen ocultas a la experiencia cotidiana. Más tarde incorpora aquel «retardamiento» freudiano, el de un hiato entre el acontecimiento y su recepción por donde se cuelan realidades fantasmales, lo cual completa trabajando complejas puestas narrativas en abismo que tienen ocurrencia entre cine y política, cerrando así su crítica política para una realidad objetivizada pero falsa.

El procedimiento que Ruiz utiliza frente a las imágenes consiste en desplazar la visión convencional que se apoya en la percepción natural, cuestionándola con la contrastación de nuevas imágenes que la recusan.

El carácter de la imagen en el cine

Cada película de Ruiz propone la exploración de un territorio: un cuadro (*L'hypothèse du tableau volé*), una ciudad (*Le Borgne*), un castillo (*Les divisions de la nature*), un bar (*Nadie dijo nada*), una isla (*La colonia penal*), un cité (*Palomita blanca*), un hotel parejero (*Tres tristes tigres*). Este es un modo de entender la imagen: no como encuadre sino como territorio. El territorio se opone al encuadre, puesto que el encuadre lo reduce. El territorio es la verdadera imagen, y así lo ha entendido Ruiz.

No se trata de paisajes, aquellos que sirven de trasfondo; es algo más complejo. Ruiz señala que en todo encuadre se encuentran tres aspectos sobre los cuales jugar: la focalización del hecho (que habla de un hecho en primer plano), la composición del mismo (que habla del set de objetos

ligados) y el paisaje o trasplano (el trasfondo que está ligado por el tema). Con estos tres elementos se puede jugar de forma diversa y se descubren diversos predominios en el juego:

- Un encuadre muy poblado de objetos, un set saturado, es la manera «rugosa» que inhibe a los otros encuadres, a los planos por venir, puesto que genera una lectura lenta, dificultosa. Encuadre rugoso = predominio del set.
- Un encuadre menos elocuente, un set liviano, despierta las ganas de seguir viendo otros encuadres u opiniones visuales, es la manera «lisa» del encuadre. Encuadre liso = predominio de la conjunción de planos.
- Despertar el paisaje de fondo significa que el paisaje se vuelve dinámico en detrimento de la focalización de los hechos (los primeros planos). Paisaje dinámico predomina sobre primer plano estático. Por ejemplo, si mientras dos personas hablan de la lluvia muchas personas saltan por las ventanas de los edificios del fondo, ese fondo se transforma en un trasplano dinámico ligado por el sonido de la lluvia.
- Lo contrario es el predominio de la focalización de los hechos en detrimento del paisaje, que pasa a ser sólo un trasfondo. Primer plano dinámico predomina sobre paisaje estático. Por ejemplo, dos personas hablan en primer plano y al fondo alguien salta por una ventana, esa ventana formará parte del set.
- El arte del cine es mostrar de tal manera que sea difícil separar los tres elementos, predominios parciales.
- Cuando los tres aspectos están claramente separados y ninguno predomina, predomina una perspectiva teatral, el plano queda inerte a merced de una acción narrativa que los coapte.
- Apariciones y fracturas. Interrupción de elementos que debieran completarse. Por ejemplo, un automóvil que cruza un campo cualquiera se detiene, estalla en llamas. O si no, alguien que persigue a otro con un cuchillo se detiene y se pone a dormir en el suelo. Es el territorio que hace su aparición, con su carga de relato y con un claro predominio sobre el plano que sostiene.
- El espacio *off* también marca un predominio del territorio, puesto que señala continuidad con el resto del mundo, fuera de cuadro. También la presencia de otros filmes virtuales que corren en paralelo con el que estamos viendo (ver capítulo VII de *Poéticas del cine 1*, «El cine como viaje clandestino»).

- Vértigo. La recapitulación de los casos anteriores de manera que hagan «entrar en el cuadro» a los espectadores.

Después Ruiz se enfoca en la combinación de los planos, que completará la idea de territorio. Ruiz ha trabajado en profundidad los resultados de estas combinaciones, su lado sintagmático y diacrónico, donde el tiempo asume un rol fundamental. Está su concepción de una combinación caliente o fluida que permite otras formas de sintagmas —que, como dice Christine Buci-Glucksman (2003), se trata de una metafísica del tiempo— y cambia el concepto convencional del montaje o combinación fría, constituyendo un quiebre con la ontología de la imagen.

Como dice Bonitzer, lo que le interesa a Ruiz no es la imagen naturalizada, aquella imagen a la que estamos acostumbrados y que se cuela libremente en los filmes convencionales, afirmada en una «ontología de la imagen» baziniana, que produce el «milagro» de captar lo real, que deja con los brazos cruzados, puesto que aquella imagen así obtenida coincide con lo real. Ruiz busca intervenir la naturalización, no cree en milagros, cree en la potencia de la imagen. Peca de sofisticación, pero es fiel a la idea de búsqueda metafísica que anima su cine. Lo cual no es peyorativo: lo metafísico es lo que va más allá de lo evidente comprobable. Dice Bonitzer (1983: 20) de Ruiz: la imagen se muestra tal cual es, una imagen, o sea, una ilusión, un efecto visual. Y Henri Alekan (1983: 45): «Raúl me plantea un problema nacido de su imaginación [se refiere a los dos soles] pero que, con todo, tiene una base real. Es fantástica esta poesía que encuentra eco en la realidad». Ruiz consigue efectos en la imagen sobreñadiéndole efectos de colores. «Dicho de otra forma, el paisaje está modificado por unos filtros de color que incorporo y superpongo con una iluminación dada, en la misma naturaleza» (45). Sobreñadiendo altera la naturalidad de la imagen: «Sí, porque añadimos a la naturaleza algo que no le es consustancial» (47). Lo que se conoce como truco, que en Ruiz es alterar la imagen *in situ*, no es mera retórica de la imagen, sino más bien combatir las convenciones realistas que buscan reflejar la estrategia de un cine directo. Ruiz cree en las potencialidades no trabajadas de la imagen, aun a costa de parecer arcaico o primitivo. En realidad, podríamos hablar del efecto caleidoscopio, en referencia a la fascinación infantil por las imágenes trucadas que entregan los espejos. «Ruiz conoce mejor que nadie el modo de colocar a los adultos, sus espectadores, en situación de niños», afirma Daniele Rurbroux (1983: 129). «Producimos imágenes extremadamente variadas que responden a su necesidad. Con los juegos de filtro nos divertimos mucho»

(Vierny 1983: 345). Sobre los espejos que Ruiz utiliza, Alekan afirma: «Raúl es un realizador que intenta plasmar a través de una cámara todo lo que se le ocurre, por medio de espejos, unos efectos de luz que nadie utiliza hoy» (1983: 44). Cuando filmaba el castillo de Chambord, Ruiz le pidió a Alekan el transcurso de tiempo en la capilla:

¿Cómo indicar el transcurso de tiempo en un plano fijo, sino por medio de una especie de movimiento de la luz como si la luz solar recorriera este espacio? En un momento dado de este trayecto de la luz del sol, quería que se evocara una aparición con la sobreimpresión directa de una cabeza de ciervo. Con la ayuda de un espejo semirreflector y una complicadísima instalación, en el exterior, tuvimos que hacer aparecer esta cabeza de ciervo. (44)

El resultado fue «todo un juego musical» (47). «En la medida en que se le puede hacer jugar, la imagen, el cuadro, deviene ficción, relato. Cualquier elemento en la imagen es significativo, puede jugar» (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 75). Según Bonitzer:

El truaje y la voz en off se convierten en parámetros esenciales de una estética del simulacro. Los trucajes (lentes deformantes inventados por Henry Alekan, sobreimpresiones, procedimientos Shuftan, máscara-contramáscara) no se disimulan, la imagen se muestra tal cual, una imagen, o sea, una ilusión, un efecto visual, pero también una especie de veneno, que contamina el cuerpo que refleja. (1983, 21)

Se agrega a esto el cambio focal y de orientación de la luz hecha en el rodaje (por ejemplo, en *El techo de la ballena*), filtros coloreados bicromáticos que producen una alquimia visual. El trabajo de sombras y contraluces, en forma frecuente.

La voz en off que finge llenar los huecos de la imagen (las elipsis y la visión parcial), en realidad, profundiza en ellos, los penetra con un delirio o con una mentira vertiginosa, descarada (Bonitzer 1983: 21). Ruiz explora las múltiples posibilidades de la voz: esta deja de ser monocromática para jugar con los tonos que «extrae de sus accidentes, en el sentido que damos a los accidentes de terreno, relieve que proviene de acentos extranjeros, de sus agujeros de memoria que hacen que la voz falte o dude» (Lardeau 1983: 33).

«El mundo tiene dos dimensiones», afirma Bonitzer (1983: 21) a propósito de *Las tres coronas del marinero*, es decir, el mundo está hecho de

imágenes sin profundizar, sin verdad. El mundo y el cine no son sino la misma cosa. También, «el mundo es mentira» (21). Así, *Las tres coronas del marinero* da cuenta de un mundo sin profundidad, en dos dimensiones, donde todo lo que ocurre es falsedad. Todo anuncia que lo que vemos es mentira, que nos mienten descaradamente como si estuviéramos ciegos:

- Un marinero avezado, en una noche muy tranquila y de luna llena, se hunde en el mar como piedra. Al rato está de nuevo caminando por la cubierta del barco.
- Un marinero y un viajante de comercio caminan encima del techo del barco y afirman: los francmasones, reunidos veinticuatro horas al día, gobiernan secretamente el mundo.
- Otro personaje, fuera de campo, es denunciado por su doble, que hace siete minutos que está muerto.
- Dos pastores protestantes disfrazados de policías esconden el hecho de ser gánsteres argentinos.
- Un ciego doctor Campbell pretende haber adquirido nueva vista, vive con una joven morena, que él llama espléndida rubia, que viene llegando todavía con el impermeable puesto, contesta al teléfono y asegura que está desnuda y que viene saliendo del baño.

Según Bonitzer (1983: 22), «opera una fantástica y absurda alquimia sin otro objeto aparente que el puro placer de la metamorfosis. Este universo es terrible: por todas partes crímenes sangrientos. Como dice Kafka, la metamorfosis es sobre todo un medio de huir de los poderes diabólicos, de todos los peligros». También en *Las tres coronas del marinero*:

El uso sistemático del gran angular y la profundidad de campo, refiere de lleno a los films de Orson Welles. Pero mientras en Welles la filmación con profundidad de campo intentaba recrear el espacio escénico teatral al hacer residir en el mismo plano múltiples planos de fuerza y acción entre los personajes, Ruiz presenta una falsa profundidad de campo, puesto que se trata de un efecto virtual o *trompe-l'oeil* como se da en la pintura [...] no se establece una ligazón dramática entre primer y último plano. (Rubroux 1983: 33)

En *L'hypothèse du tableau volé*, uno de los cuadros detenta el secreto de la continuidad de toda la serie de cuadros, por tanto, del sentido de la serie. Este cuadro los contiene a todos:

...que basta para infundir en los cuadros un doble movimiento: animarse en una representación teatral (los cuadros vivientes) y perseguirse, ligarse, embrollarse en la película. Las imágenes son por definición inciertas, efímeras, parciales. Toda imagen es única: dura sólo el tiempo de su aparición, o el tiempo que necesita para desaparecer. Nada restablece su continuidad... por eso nos equivocamos si pensamos que el cine reproduce la realidad. (Lardeau 1983: 27)

Estrategias narrativas y puestas en escena. Apuntes

El asunto del conflicto central, la modificación del relato, se inserta en la lucha contra la hegemonía y el paradigma ganador/perdedor, ideología peligrosa. Rechazo contra los sistemas unitarios narrativos (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 112; Ruiz 2013: 90).

Historia lineal, dos historias a la vez, Benoit Peeters. Un tiempo de la repetición y la alteración (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 25-36). El establecimiento de múltiples centros de atención complejiza la puesta en escena y las relaciones entre cámara y actores.

Los tres lazos narrativos posibles: el eslabón, la red y el rompecabezas (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 30, 60; Ruiz 2010: 314):

Por una parte está la referencia al narrador que circula en el laberinto de la ciudad y que se encuentra en la búsqueda de un secreto que va a ser muy importante en la adaptación (de Proust), la escena donde el narrador descubre el sadomasoquismo del Barón de Charlus. (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 54)

Dice Ruiz: «Mi tesis es que sin film secreto no hay emoción cinematográfica» (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 95):

Lo que sí sé es que en el cine hay una prosodia que hay que reinventar o inventar, es decir, si se parte desde el principio mismo, que cada toma es un hecho independiente y que no hay que tratar de crear continuidad entre ellas, sino, al contrario, darles el máximo de independencia y que la continuidad esté fuera de la película. (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 75)

Esa manera ortogonal (transversal y no lineal) de ligar las imágenes y atacar el texto, creo yo es el lenguaje de cada día... los pensamientos son rapidísimos, atacan al lenguaje (son algoritmos visuales que atacan en cadena al lenguaje), pasan de un lado a otro, se ligan, y el cine puede reproducir eso... siguiendo más o menos el modo de articulación del pensamiento visual. (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 76)

La esfera de Pascal: «El universo tiene su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna». Ruiz: «Yo pensaba en hacer una película donde la historia no fuese lineal y donde se tuviera en cuenta la esfera visual. Existe una esfera visual en la que se sitúa a la cámara en miles de lugares, siguiendo la regla de no hacer jamás varios planos a partir de un mismo eje. Lo he descubierto fijándome en un cierto manierismo del dibujo de Milton Caniff».

Lo que hicimos en *Tres tristes tigres* fue inventar un juego muy simple: no hay punto de cámara, hay campo de cámara, la cámara se mueve en una cierta región, y hay campo de actuación, y la actuación es libre, los movimientos de cámara también. Y se juegan dos juegos básicos: uno, la cámara busca al actor, el actor apenas siente que la cámara lo encontró se arranca, y la cámara lo sigue persiguiendo. El segundo juego es el contrario, el actor busca la cámara y la cámara lo evita. Combinando ambos juegos, se crea un curioso tipo de espontaneidad. (Buci-Glucksmann *et al.* 2003: 178)

Miguel Mariás (2012): «En *Tres tristes tigres*, la función que desempeña la cámara, siempre pegada a los actores, como acosándolos sin descanso, en constante movimiento, muy lejos de la mera captación naturalista». Ruiz rechaza la captación naturalista, que considera un legado tanto de los neorrealistas como de la teoría ontológica de la imagen de Bazin, que esperan que ocurran «milagros» frente a la cámara.

Para mí la voz en *off* es un sonido como cualquier otro, es una convención que me intriga mucho. Todo el mundo tiene mucha confianza en la voz en *off*. Las dos alternativas de la voz en *off*: la voz de Dios que nos dice qué pensar o la voz corriente que puede equivocarse y en ella delegamos nuestra manera de pensar. En los dos casos hay una delegación, tú le entregas el poder a alguien, y si se equivoca se lo entregas precisamente por esto. (Pizarro *et al.* 1983: 38)

Me siento muy lejano de todos los teóricos del cine directo que despararon grandes esperanzas. Luego se descubrió que esta cotidianidad era un estereotipo. La gente ya se ha visto en televisión, sabe lo que eso da, sabe representarse. Ahora hay todo un sistema de relaciones muy relativo entre lo que se filma, el que es filmado y el efecto que él sabe que va a provocar. Se llega a la simulación de sí mismo. (40)

Contra la toma directa del neorealismo: «Quiero decir que en Francia, la realidad existe, se rueda y se produce una especie de milagro. Hay que esperar un milagro frente a cámara» (Bonitzer 1983: 55). Lo propio de Ruiz es crear lo que no existe, intervenir, contra el naturalismo contemplativo. En él todo es artificialidad, fabricación de lo nuevo.

Utilizar las citas y acumularlas, de forma que llegue a reventar, es un procedimiento barroco. Los ejercicios de estilo como el barroco son una forma de tratar un objeto cultural de una manera peyorativa y transformarlos en objetos naturales. En poco espacio meter un montón de clientes, como los restaurantes al mediodía (56) [...] Hay que inventar una historia con personajes y un personaje en un primer plano que le corta la cabeza. En adelante el personaje continuará con la cabeza cortada. Se trata de acentuar el aspecto ficción en cada uno de los procedimientos visuales y la síntesis temporal. (57)

Si un primer plano es una cabeza cortada, el paso a un plano general convierte esa cabeza gigantesca en el aberrante cerebro de un enano. Este monstruo no tiene más territorio que el cine. (Lardeau 1983: 27)

Considero algunas voces en *off* en las películas de Ruiz como las más bellas del cine contemporáneo. Sobre todo, *L'Hypothèse du tableau volé*, *Colloque de chiens* y *Les trois couronnes du matelot*. Se sabe que, desde que la comprensión de un film parece depender de una voz en *off*, le prestamos una confianza total y estúpida. La voz en *off* es el canto de sirena del cine. Su grano puede volver loco, su seducción es inmensa. Pero a fin de cuentas, no está ahí para decir la verdad sino para representar algo, alguien: un muerto... los muertos no dudan de servirse de un barco como de un relato». (Daney 1983: 24)

La imagen, dirá Ruiz, deviene relato.

El desborde narrativo o el barroquismo

Ruiz versus el exceso narrativo convencional. El desborde viene a reemplazar al exceso, propio del cine de acción (Benoit Peeters, *Conversaciones con Raúl Ruiz*.)

Algunas películas muy buenas tienen esa particularidad: tenemos la sensación de no comprender nada. Salvo en el momento en que las vemos, que comprendemos... pero, (entonces) no hubiera podido contar la historia ni a mi mejor amigo. He allí un rasgo barroco. El guión es más bien un efecto visual. Y el efecto funciona sólo a una determinada distancia: un paso más y no sabemos siquiera si el efecto nos afecta. (Daney 1983: 24)

Lo que expresa Daney es que nos sentimos abrumados por el desborde. Podemos sumergirnos en el relato, pero el relato se diluye una vez que abandonamos la sala. Es un efecto de inmediatez propio del acontecimiento. La estructura del acontecimiento es desplegar una emoción que vive un instante, y que mientras la vivimos no necesitamos explicarnos sin arriesgarnos a romper el misterio. Sólo a la distancia, en la contemplación de su recuerdo, empezamos a darnos cuenta de que realmente sucedió. Pero el impacto nos embriaga, nos deja sin explicación, ni siquiera podemos relatarla. Sin embargo, en el momento del suceso, «comprendemos» aquello. «Comprender Mr. Arkadin o *L'Hypothèse du tableau volé* es fácil, lo he hecho todas las veces que las he visto. Pero entre dos de esas veces, no hubiera podido contar la historia», dirá (Daney 1983: 24).

Combinatoria caliente o líquida

Christine Buci-Glucksmann, en *Conversaciones con Raúl Ruiz* (2003), afirma:

Esta idea de la Poética (del Cine), como disolución de la ontología, de disolver la sustancia de las cosas, es también disolver el conformismo. Siempre nos dicen: tienes que ser de esta manera. Y yo nunca quiero ser así, quiero ser siempre de otra forma. Como dice Pessoa, somos heterónimos, somos múltiples. Si el Barroco ha tenido un proyecto cultural es, por primera vez en la historia de Occidente, el hecho de volver a lo que la sofística griega quería, la disolución de la Ontología. Me refiero a lo que Ruiz sostiene, a los tres puntos de vista de cámara, al juego sobre los planos, el fantasma, la sombra, y así (161).

A lo que habría que agregar el hecho de mantener abierta la estructura narrativa, terminar con su unidad y permitir las combinaciones calientes.

Bibliografía

- Alekan, Henri (1983). Entretien avec Alan Bergala et Yann Lardeau. *Cahiers du Cinéma*, 345: 42-49.
- Bonitzer, Pascal (1983). R.R. ou l'art du faux: Metamorphoses. *Cahiers du Cinéma*, 345: 21-22.
- Bonitzer, Pascal, Serge Toubiana y Raúl Ruiz. *Les trois couronnes du matelot*. Entrevista de Pascal Bonitzer y Serge Toubiana. En García Vázquez, José y Fernando Calvo (selecc.) (1983). *Raúl Ruiz*. Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional.
- Buci-Glucksmann, Christine (1987). *Raoul Ruiz*. París: Dis Voir.
- Buci-Glucksmann, Christine et al. (2003). *Conversaciones con Raúl Ruiz*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Cáceres, Yenny. La doble vida de La maleta. En Pinto, Iván y Valeria de los Ríos (eds.) (2010). *El cine de Raúl Ruiz*. Santiago: Uqbar.
- Daney, Serge (1983). En mangeant, en parlant. *Cahiers du Cinéma*, 345: 23-25.
- Goddard, Michael. Escapando al Realismo Socialista: el Ruiz «público» de los años 60 y 70. En Pinto, Iván y Valeria de los Ríos (eds.) (2010). *El cine de Raúl Ruiz*. Santiago: Uqbar.
- Lardeau, Yann (1983). Pas de faux raccord sans accrocs. *Cahiers du Cinéma*, 345: 26-27.
- Martin, Adrian. Aquí colgando y por allá tanteando. «Las seis funciones del plano» de Raúl Ruiz. En Pinto, Iván y Valeria de los Ríos (eds.) (2010). *El cine de Raúl Ruiz*. Santiago: Uqbar.
- Pizarro, León, Hernando Guerrero e Ignacio Ruiz. Con Raúl Ruiz (entrevista). En García Vázquez, José y Fernando Calvo (selecc.) (1983). *Raúl Ruiz*. Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional.
- Roubroux, Daniele. *Les trois couronnes du matelot*: las exploraciones del capitán Ruiz. En García Vázquez, José y Fernando Calvo (selecc.) (1983). *Raúl Ruiz*. Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional.
- Rojas, Waldo (1984). Raúl Ruiz: Imágenes de paso. *Revista Enfoque*, 2:27-31.
- Ruiz, Raúl. Las seis funciones del plano. En Pinto, Iván y Valeria de los Ríos(eds.) (2010). *El cine de Raúl Ruiz*. Santiago: Uqbar.
- Ruiz, Raúl (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones Universidad Diego

Portales.

Vierny, Sacha (1983). Dialogues d'exilés: en mangeant, en parlant. *Cahiers du Cinéma*, 345: 23-25.

Filmes citados

- Hulliet, Danièle y Jean-Marie Straub (1979). *De las nubes a la resistencia*. Italia: Coproducción Italia-Alemania del Oeste (RFA)-Francia.
- Ruiz, Raúl (1977). *Coloquio de perros*. Francia: Filmoblic, L'Office de la Création Cinématographique.
- Ruiz, Raúl (1982). *El techo de la ballena*. Holanda: Film International Rotterdam.
- Ruiz, Raúl (1970). *La colonia penal*. Santiago: Darío Pulgar.
- Ruiz, Raúl (1979). *La hipótesis del cuadro robado*. París: Institut National de l'Audiovisuel.
- Ruiz, Raúl (1983). *Las tres coronas del marinero*. Francia: Films A2, Institut National de l'Audiovisuel.
- Ruiz, Raúl (1980). *Le borgne*. París: Les films du dimanche.
- Ruiz, Raúl (1978). *Les divisions de la nature*. París: Institut Nationale de l'Audiovisuel.
- Ruiz, Raúl (1971). *Nadie dijo nada*. Santiago; RAI.
- Ruiz, Raúl (1973, 1992). *Palomita blanca*. Santiago: Prochitel Uno Ltda.
- Ruiz, Raúl (1968). *Tres tristes tigres*. Chile: Los Capitanes.
- Snow, Michael (1971). *La región central*. Canadá: Michael Snow.
- Sokurov, Alexander (2002). *El arca rusa*. Rusia: Coproducción Rusia-Alemania-Canadá-Finlandia-Dinamarca; Koppmedia, The Hermitage Bridge Studio.

La recta provincia de Raúl Ruiz: la errancia y el conjuro de los espectros

ADOLFO VERA PEÑALOZA¹

Quisiera comenzar este escrito señalando que, a diferencia de lo que el título pudiese sugerir, no me referiré aquí, al hablar de la «recta provincia», únicamente a la serie para la TV Nacional de Chile que Ruiz realizó el año 2007, sino, más genéricamente, a lo que ese nombre sin duda significaba para él: una manera, elusiva e irónica, de referirse a su país natal, Chile, algo que tendría que ver con esta sociedad secreta de brujería activa en Chiloé desde el siglo XVIII y que llevaba por nombre, justamente, la Recta Provincia. No hay que olvidar que alguna vez Ruiz dijo que el cine era «el arte más relevante del siglo XVIII» y que, para él, el dispositivo inventado por Edison y los Lumière tenía no poco que ver con la alquimia, la magia y las sociedades secretas. Dicho esto, de todas formas nos referiremos, al finalizar, con cierto detalle a la mencionada serie televisiva.

Podemos definir la errancia como aquel recorrido que no lleva a ninguna parte, aunque pueda estar perfectamente trazado y documentado por aparatos de registro y de inscripción. Por ello —como tendremos ocasión de comentar aquí—, la errancia forma parte de los modos de acceso a la utopía. Aunque como más adelante intentaremos mostrar, es posible definir un tipo de errancia distinta a los modos de conducta propios a la existencia humana normal, que correspondería al modo de existencia de espíritus y fantasmas. Ella puede ser definida, en una primera aproximación, como una actividad esencial a la constitución de la humanidad. Se trata de un tipo particular de apropiación del territorio, que en este primer sentido antropológico definiremos como formando parte del nomadismo. Sin embargo, para entender en profundidad el nomadismo es preciso atender a que con este tipo de apropiación del territorio los seres humanos participan de un particular devenir-animal. Como se sabe, el gran filósofo del nomadismo ha sido Gilles Deleuze. En sus trabajos escritos en conjunto con Félix Guattari (Deleuze-Guattari 1972, 1983) se describe un particular tipo de apropiación del territorio que se define como «desterritorialización»: se trata de un modo de apropiación que

¹ Doctor en Filosofía Université París 8 Vincennes Saint-Denis. Profesor Instituto de Filosofía Universidad de Valparaíso. adolfo.vera@uv.cl

se sostiene en la desapropiación continua y sistemática del territorio que se habita. En este sentido, y por oposición al proceso de territorialización, se trataría acá —según Deleuze y Guattari— de constituir un espacio/territorio liso, es decir, no pre-codificado; la pre-codificación queda por el lado de lo que ambos definirán como espacios «estriados», ya marcados, con derroteros ya establecidos por los códigos históricos, con señales de ruta claramente predeterminadas. A su vez, estos espacios estriados dirán relación con un modo de habitar transido de trascendencia, por ejemplo, de la trascendencia religiosa o civilizada, societal, estando los espacios lisos del lado de la inmanencia y de una cierta «barbarie» que se produce cuando, después de un proceso de suspensión o, si se quiere, de revolución, lo codificado se anula y se abre como posibilidad —desde la decodificación— a una nueva codificación. Entonces, quienes —sociedades enteras como era el caso de las culturas paleolíticas, individuos y artistas como lo será a partir del Romanticismo europeo— asuman el nomadismo participarían de un cierto devenir-animal por cuanto suspenderían la codificación social imperante —la codificación social tendiente, por definición, a la trascendencia, de Dios o de la ley— para lanzarse a la apertura de lo liso y lo bárbaro. Aunque yo no estaría de acuerdo con una definición «pura» de ambas posibilidades de apropiación del territorio —y tampoco quiero decir que Deleuze-Guattari lo estén—, es claro que la «desterritorialización» como ocupación nómada del espacio habrá de ser tomada en cuenta con detención en cualquier análisis en torno a la «errancia».

Algo más de dos décadas después de Deleuze y Guattari, el arquitecto y teórico del arte italiano Francesco Careri publicará un libro esencial en lo que respecta a una definición específicamente estética del «nomadismo»: *Walkscapes, del andar como práctica estética* (2014). Careri se inspirará en gran medida en el trabajo de los autores de *Mil mesetas*, pero también considerará los esenciales análisis de Walter Benjamin en torno a Charles Baudelaire y la *flânerie*, aunque ante todo lo que sustentará su discurso será un análisis de las vanguardias históricas, desde el dadaísmo (en el contexto del cual la salida, desde la iglesia Saint-Pierre Des Corps, a recorrer París sin sentido ni dirección alguna se transformará en el hito fundador de lo que Careri definirá como «*ready-made urbano*») hasta el situacionismo, del que retomará la esencial «teoría de la deriva» desarrollada por Guy Debord. Aunque el libro de Careri no considera al cine —no obstante el grupo artístico del que forma parte y que estaría en la base de las experiencias que posteriormente teorizaría en su libro se llama Stalker, el nombre de uno de los filmes donde la cuestión de la errancia se manifiesta del modo más intenso—, sus trabajos nos permiten avanzar hacia lo que nos proponemos en este primer momento del

desarrollo de la cuestión: la errancia cinematográfica como deriva en las ruinas de la ciudad moderna. Como sea, el libro de Careri nos permite insistir en una cuestión que es esencial a la hora de considerar la obra cinematográfica de Raúl Ruiz: la importancia de las cartografías. Como se sabe, los letristas y los situacionistas, a mediados de los años cuarenta del siglo pasado y retomando las experiencias individuales de los románticos como Rousseau y Baudelaire, pero también las experimentaciones dadaístas y surrealistas de errancias estéticas por las ciudades europeas semiderruidas por las dos guerras mundiales y las crisis económicas, habían insistido sobre todo en el hecho de que estas experiencias debían cartografiarse, registrarse por medios plásticos vinculados a la estética del *collage*. Ahora bien, en el caso del cine esto será esencial, pues sabemos que este medio —en continuidad con la fotografía, pero profundizando sobremanera en este punto— se caracterizaría por ser un aparato de registro de la vida urbana. En este sentido, los *films-collages* de Debord son esenciales, pues se trata en ellos de la culminación de un aspecto técnico esencial al cine en cuanto aparato: su capacidad de convertirse en una máquina de cartografía de las errancias urbanas, desde un tipo de apropiación que será —por definición técnica— esencialmente nómada, pues se constituye desde la re-codificación de los códigos sociales de la representación. La pregunta podría, entonces, formularse del modo siguiente: ¿cómo cartografiar cinematográficamente las errancias urbanas?

Aquí intentaremos responder considerando el caso del cine de Ruiz, que ha dedicado al menos un film a la cuestión de la cartografía, justamente en el contexto de una de las exposiciones más importantes realizadas sobre este asunto, *Cartes et figures de la terre*, curada por el historiador del arte francés Hubert Damisch y realizada en el Centro Georges Pompidou el año 1981, y en el contexto de la cual Ruiz realizará el mediometraje *El juego de la oca*. Permítasenos dar todavía otro breve rodeo, antes de entrar en la errancia cinematográfica tal como nos es presentada por la obra de Ruiz.

Como se sabe, fue también Gilles Deleuze, en sus dos fundamentales libros dedicados al cine (1983-1985), quien realizará una definición muy precisa de la cuestión de la errancia con relación a la imagen cinematográfica. Para él, la representación cinematográfica de la errancia urbana está en el centro mismo de lo que definió como «crisis de la imagen-acción», que daría paso, según él, a la posibilidad de una representación directa del tiempo por medio de la imagen cinematográfica. La imagen-movimiento se correspondía con una concepción de la imagen cinematográfica que a su vez podía interpretarse desde el punto de vista de la concepción filosófica clásica de la relación entre tiempo y movimiento, es decir, como subordinando el tiempo

al movimiento, quedando entonces la representación del tiempo necesariamente reducida a la representación de objetos y acciones que podrán ser aprehendidas activando las capacidades sensorio-motrices de la percepción. Esta imagen-movimiento, determinada de tal suerte por una imagen-acción y entonces globalmente por una imagen-percepción que se delineará a su vez en imagen-afección y en imagen-reflexión (si se nos permite esquematizar aquí los desarrollos teóricos deleuzeanos cuya complejidad es bien conocida), fundará la posibilidad de una narración por medio de la imagen: la imagen-movimiento es la que permitió al cine clásico, ante todo, «contar historias»². El tiempo, según esta concepción (que es, como decíamos, la concepción clásica de la filosofía, desde Aristóteles), es la representación indirecta del movimiento, «el número del movimiento». Sin embargo, nos recuerda Deleuze, existen movimientos «normales» y otros «anormales, aberrantes». Los primeros son aquellos en los que ciertos «centros» (del equilibrio de las fuerzas, de la revolución de los cuerpos celestes, de la gravedad de los móviles, o de la posición del observador, etc.) se encuentran bien definidos y situados. Por el contrario, respecto al segundo tipo de movimientos (que han inquietado desde muy antiguo a filósofos y físicos), según Deleuze ocurren cuando estos centros no son posibles de determinar con precisión.

El movimiento aberrante pone en cuestión el estatuto del tiempo como representación indirecta o número del movimiento, ya que escapa a las relaciones de número. Pero, lejos de que el tiempo mismo resulte destruido, encuentra en ello más bien la ocasión de surgir directamente, y de sacudirse su subordinación respecto al movimiento, de dar vuelta esta subordinación. (Deleuze 1985: 53, traducción propia)

Deleuze insiste: «Lo que el movimiento aberrante revela, es el tiempo como todo, como “apertura infinita”, como anterioridad sobre todo movimiento normal definido por la motricidad...» (*Ibid*). De tal suerte, el cine clásico dará paso al cine moderno, paso que podrá verificarse desde el tránsito de una relación entre «situación sensorio-motriz»-«imagen indirecta del tiempo» (cine clásico) a otra que pone en juego (de un modo

2 Escribe Deleuze: «La imagen-movimiento posee dos caras: una en relación a los objetos de los que ella hace variar la posición relativa, la otra en relación a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamaremos encuadre la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje la otra cara volcada hacia el todo....». (1985: 50-51, traducción propia).

indeterminable) una «situación óptica y sonora pura» con una «imagen directa del tiempo».

Como se sabe, Deleuze intentará fundamentar este tránsito, que a primera vista (y con justa razón) aparece como puramente teórico, desde un punto de vista histórico, atendiendo en primera instancia a la situación de la Europa de la inmediata post Segunda Guerra Mundial, y en segunda instancia, y en íntima relación con aquello, con relación al modo en que el cine europeo se hace cargo de semejante catástrofe política, humana y económica. Sabemos que este es uno de los aspectos más criticados de la monumental obra de Deleuze sobre el cine, pues en su explicación no calzan perfectamente los aspectos estéticos, formales, conceptuales e históricos (es, evidentemente, una hipótesis arriesgada), pero nosotros no insistiremos en tal debate aquí, sino que nos concentraremos en cómo la cuestión de la errancia se constituye en un momento nodal del tránsito explicado por el filósofo francés.

Para Deleuze, una corriente cinematográfica estará en el centro de este proceso: el neorrealismo italiano. La cuestión de la errancia puede considerarse como hilo conductor privilegiado de estos análisis. En el contexto del tratamiento de lo que denomina «crisis de la imagen-movimiento», el neorrealismo italiano (Rossellini, Fellini, Visconti, pero ante todo Antonioni) se le aparecerá a Deleuze como aquel movimiento que será capaz de filmar los «espacios cualesquiera» en los que los personajes no se relacionarán con los objetos y con los paisajes entre los que se mueven teniendo objetivos precisos (resolver tal enigma, llegar a tal lugar, avanzar en tal proyecto, etc.), sino que se «perderán» en ellos, vagando y errando sin destino preciso, como Vittoria (Monica Vitti) errando por las calles de Roma en *El eclipse* (1962) de Antonioni, en un recorrido que ha pasado a la historia del cine y que representa la inmersión en espacios-cualesquiera que transforman las sensaciones sensorio-motrices fuertes del realismo tradicional en sensaciones puramente sonoras y ópticas (imágenes-afección o *cualisignos*, en la terminología de Deleuze) que refieren a una desconexión fundamental del espacio, a su vaciamiento, y por tanto a un *dejarse-llevar* (errancia) de los personajes que los recorren, limpiándolos de sus códigos. Del mismo modo, cuando Anna (Lea Massari) desaparece, sin ninguna causa o explicación aparente, en medio de los roqueríos en los que se encontraba navegando junto a su novio Sandro (Gabriele Ferzetti) y su amiga Claudia (Monica Vitti) en *L'avventura* (1960), del mismo Antonioni, la errancia en la que se sumergirán Sandro y Claudia no se corresponde, en ningún caso, con la necesidad de encontrar a la desaparecida, sino con un vaciamiento de todo referente y de todo código que permitiría ubicarse en el espacio

que se recorre, generando una desterritorialización que será justamente el objeto de lo representado por la imagen de Antonioni.

En el caso de Raúl Ruiz, la errancia aparecerá desde su primer largo-metraje, *Tres tristes tigres* (1967). Estos tres tristes tigres de Ruiz deambulan por el Santiago de los años sesenta sin ejercer vínculos particulares, entrando y saliendo de «espacios cualesquieras» (departamentos, bares, hoteles de mala muerte), ejerciendo un tipo de nomadismo particularmente nihilista; utopía demoníaca, distopía o heterotopía en el sentido de Foucault, su relación con el Santiago de la década de 1960 podría identificarse con la del *Hombre de la multitud* de Poe, o la del paseante de París que describe Baudelaire en su poema «Los 7 viejos»: el «inconsciente urbano» al que aspiraban dadaístas, surrealistas y situacionistas está repleto de demonios, de espectros, de muertos-vivientes que aparecen como perfectamente «normales».

Espacios alterados, entonces. Territorios dislocados, deconstruidos. Efectos de deslocalización. Es aquí donde las relaciones entre discurso, sonido, plano (y sus seis funciones, todas redundando en la función centrífuga que tiende a lanzar las imágenes a un desvarío sin fin) se organizan en una función que podremos definir como *función heterotópica*, en el sentido de que cada plano representando un espacio, un lugar, un territorio, un rostro o un objeto finalmente (por efectos de la conjunción paradójica de sonido, discurso e imagen) se diluirá en una otredad que no podremos sino definir como espectral. ¿Es otra la función —por sólo dar un ejemplo del primer período de Ruiz— del cuerpo del ingeniero reventado a puntapiés por los campesinos, y mostrado en un primer plano abyecto por la imagen como un conjunto amorfo de órganos sangrientos, como los de un animal, en el film *La expropiación* (1972)?

Tampoco es otra la función del laberinto, en *El juego de la oca* (1980): la ciudad como un campo de juego de azar (donde el tiro de dados, como en el poema de Mallarmé, intentará abolir al azar, sin conseguirlo) que se complejiza con el progresivo y parojoal cambio de escalas, donde en primera instancia el campo es un barrio de París, luego Francia, luego Europa, luego la Tierra y después el universo, llegando los jugadores a tener que plantear la cuestión del «lugar de Dios» (el primer y fundamental «lanzador de dados»), todo el film de Ruiz consistiendo en filmar estas puestas en abismo de la representación, que en términos matemáticos refiere a la paradoja de la completitud de los sistemas de Kurt Gödel; y también es la función del laberinto (y de la errancia que este implica en quien lo recorre) en el sentido general que organizaba la exposición de Damisch en el Centro Georges Pompidou. Según el prospecto con el que se difundía la exposición:

Desplazarse es seguir un mapa que existe o no, es obedecer a una imagen mental o a una imagen impresa: una carta se dibuja y se desarrolla al ritmo de los pasos. El mapa es igualmente trozos de papel, grafitis, borradores. Algunos trazos hacen un espacio y uno encuentra allí una figura, la de un territorio, de un viajero que interroga su pérdida. Lo que no es todavía escritura ni dibujo, relaciona al viajero con un territorio, organiza un relato, cuenta una historia. La mano que dibuja, imita o precede al paso. Como en otro tiempo, errar quiere decir aquí viaje.

La errancia, entonces, es el viaje —y ya nos acercamos a una definición, utópica o heterotópica, de este deambular como teniendo como fundamento en la obra de Ruiz un viaje hacia lo que llamaríamos *las trizaduras de la memoria y de la identidad*. Viajamos —cuando viajamos de verdad— para perder el rostro, para perder la identidad. ¿No es este el sentido del viaje en *Las tres coronas del marinero* o en *La isla del tesoro*? Ahora bien, quien recorre un laberinto, necesariamente *erra* por él, pero a su vez —y es preciso sentar, con relativa abstracción, un principio filosófico según el cual toda errancia se funda en un tipo de error originario— *yerra*, pues no es fácil resolver un laberinto. Recordemos los comentarios que hace Pascal Bonitzer, teórico del cine y protagonista de *La vocación suspendida* y de *El juego de la oca*, en su importante libro *El campo ciego*, respecto a otro film de Ruiz donde la cuestión del laberinto (y de la relación entre rostro y laberinto) es esencial, a saber, *El territorio*:

El laberinto es en sí mismo, visto desde un avión, una suerte de rostro incomprendible y deshecho en el encabalgamiento y la multiplicación perversa de rasgos, un rostro de rostros. Así, *El territorio* de Raoul Ruiz es un rostro en el que los protagonistas giran a la redonda sin encontrar la salida, la boca, lo que les conduce naturalmente a devorarse mutuamente. Rostro-tela de araña, como la que es extendida en la entrada de la gruta de la *Tumba hindú* [se refiere al film de Fritz Lang], donde el héroe y su compañera han encontrado refugio, y que ahuyenta a los perseguidores. En visión vertical, «iconográfica», el laberinto es en sí mismo un rostro fascinante, y que ahuyenta. Para encontrarse dentro de él, hay que entrar en él, «vencerlo» como dicen los matemáticos, pasar por los desfiles diacrónicos de sus chicanas. Las historias de laberinto son ellas mismas laberintos, el laberinto comienza con la borradura y la pérdida del rostro, y la salida es encontrada cuando el rostro lo es. (Bonitzer 1982: 54)

Cartografiar, entonces, para Raúl Ruiz, dice relación con establecer laberintos para perderse en ellos y, tal vez —esto nunca está asegurado—, volver a encontrarse, transformado. Es este el sentido profundo de la errancia, y del nomadismo que ella implica. ¿No podría interpretarse también desde este punto de vista su famoso combate contra la teoría del conflicto central que debería implicar la constitución de un particular tipo de cineasta, el *cineasta chamán*, es decir, uno que comprende, como los sabios barrocos y los indígenas precolombinos, la correspondencia de todas las cosas en el universo, gracias a este aparato técnico-mágico (Flusser, Simondon) que es el cine?

Ahora bien, la errancia forma parte, como se sabe, de una de las determinaciones fílmicas esenciales de la espectralidad. Definiremos a esta desde dos perspectivas: una que refiere a la crisis radical de la identidad humana y de la vinculación de esta a espacios y lugares determinados, cargados de sentido, y que, de tal suerte, politicará —en autores como Ozú, Resnais, Welles, Antonioni, Rocha— las cuestiones, esencialísimas desde un punto de vista antropológico, del doble, de la comunicación con los espíritus y del culto a los muertos; esta politicización tendrá por signo esencial la cuestión de la «catástrofe» representada por Auschwitz, y que ha sido enormemente teorizada después de los trabajos señeros de Walter Benjamin, T. W. Adorno, Maurice Blanchot, J.-F. Lyotard, Jacques Derrida. Por otro lado, y por una vía que se cruzará (creemos que es justamente el caso del cine de Ruiz) con la que acabamos de mencionar, toda una tradición de lo que se ha dado en llamar «cine fantástico» representará la errancia de los espectros. Se trata, de hecho, de la recuperación de un tema esencial en la literatura fantástica del siglo XIX: la representación de los muertos-vivientes. Ahora, para el cine esta representación deberá llevarse a cabo de un modo concreto y preciso, como puesta en escena y en situación de los movimientos, gestos, actitudes y funciones corporales de los muertos-vivientes, los fantasmas, los demonios y los dobles. Una de las primeras representaciones de muertos-vivientes que erran se la debemos al film *J'accuse* (1919) de Abel Gance, donde vemos a una masa de soldados muertos de la Primera Guerra Mundial volver a la vida y levantarse para errar por los campos en dirección a las ciudades y, allí, manifestar a los vivos que —sin ellos— no puede, no podrá haber paz ni armisticio. Posteriormente, filmes como *White zombie* (Halperin 1932), *Yo anduve con un muerto* (Tourneur 1943), *El último hombre en la tierra* (Ragona y Salkow 1964) y la trilogía de Georges Romero (*La noche de los muertos vivientes*, 1968; *El amanecer de los muertos*, 1978; *El día de los muertos*, 1985), y toda la continuación de filmes

y series sobre muertos vivientes, lograrían establecer una iconografía cinematográfica de la errancia de los espectros. Tampoco podemos olvidar los grandes clásicos del cine expresionista, ante todo Wiene y Dreyer.

Jean-Louis Leutrat, en su clásico libro sobre el cine fantástico (1995), planteará que para abordar el asunto es preciso partir de las relaciones que se dan, desde un punto de vista estético, pero igualmente (y quizás ante todo) antropológico y filosófico, entre imagen, doble y memoria. Son —pensamos— los ejes desde los que es preciso plantear la cuestión de lo fantástico en el cine de Ruiz. Según Leutrat:

La rememoración más que la memoria de un pasado es una advertencia, el llamado de un pasado que no ha dicho la última palabra y que se encuentra en el seno del presente atrapado como en una cripta; inversamente, la premonición es menos la anticipación de un futuro que la premonición de un retorno. (1995: 39, traducción propia)

Y Leutrat cita el texto de Françoise Proust sobre Walter Benjamin, *La historia a contratiempo*, donde la autora señala: «En la modernidad, el tiempo reviene: se repite, está como condenado. Prohibido, paralizado, detenido, gira en círculos. No está “vivo”, tampoco está *stricto sensu* muerto, es un fantasma (*revenant*), un sobreviviente (*survivant*)» (1994: 48-49, traducción propia). Y Leutrat continúa:

Nos encontramos en la lógica de estos aparatos modernos compuestos de bobinas: ya se trate de bobinas de dos caras, en las que una vez una bobina se termina, la otra se pone en marcha, y esto sin fin; ya se trate de dos bobinas, una se vacía para llenar a la otra y viceversa. El cine pertenece a la segunda categoría; se trata de una máquina para la cual la transfusión es esencial. (*Ibid.*, traducción propia)

Podríamos decir —en el espíritu, de hecho, de las tesis de Leutrat, para quien lo fantástico cinematográfico no es en primera instancia lo que corresponde a la definición de un cierto «género», sino que ante todo obedece a su constitución técnica esencial, en tanto máquina de producción de dobles y de espectros— que al aparato cinematográfico (como máquina de transfusión) le corresponde una definición eminentemente vampírica, lo que al mismo tiempo podría fundarse en el carácter vampírico que, para Marx, fundamentaba la lógica del trabajo propia al capitalismo (el cine como uno de los hijos ilustres del capitalismo, según Godard): ¿no es el

cine, arte del montaje, un arte de la producción de espejos, y de espejos de espejos (reflejos de reflejos)?; ahora bien, esta transfusión vampírica inherente a la máquina cinematográfica es ante todo de la memoria y de la (des)identidad. El cine de Ruiz lo es en un grado difícil de igualar en la producción cinematográfica contemporánea.

«Chile» en la obra de Ruiz tendría que ver con una manifestación particularmente intensa de esta potencia propiamente vampírica inherente a la máquina cinematográfica. Esta potencia —como puede deducirse de la cita recién transcrita del libro de Leutrat— dice relación igualmente con la lógica inherente a la espectralidad (la que, desde las *Tesis sobre la historia* de Benjamin y la filosofía de Derrida, entre otros, puede ser considerada como una categoría no sólo estética sino igualmente historiográfica): se trata del proceso circular, pues fundado en el «eterno retorno» (Nietzsche, Blanqui, Benjamin) o en la «sobrevivencia» (Warburg) de los acontecimientos, los fenómenos y las formas, por medio del cual lo que acontece siempre re-acontece, en el que toda venida es siempre una re-venida, y toda situación, persona u objeto posee un doble que a su vez se desdobra al infinito. Es aquí donde es preciso situar, entonces, la cuestión de la pregunta por la (des)identidad chilena, no porque a Ruiz le interese únicamente, lo que por otro lado es innegable, realizar una suerte de sociología fílmica (cercana en este sentido a la obra de Rouch) de los modos de habla, de los gestos y de los síntomas conductuales de los chilenos, sino porque, al hacerlo, lo que busca es, literalmente, espectralizarlos: diluirlos en la lógica de la sobrevivencia, de la repetición sintomática de la historia, del eterno retorno de lo mismo (en el sentido en que, según Benjamin, en la modernidad correspondía a la mercancía, y al fetichismo y a la fantasmagoría que implican, espectralizar los acontecimientos sometiéndolos a un eterno retorno infernal). La cuestión de la errancia cobra aquí todo su peso histórico y, por qué no decirlo, ontológico.

Y podemos volver a la cuestión de la cartografía, que planteábamos al inicio. La errancia, como decíamos, es —para constituirse en asunto humano— inscrita, es decir, registrada, escrita, por aparatos de escritura y de registro. Ruiz teorizará, en sus entrevistas y en sus *Poéticas*, ampliamente sobre la cuestión. De particular interés es el texto titulado «Folclore», escrito a partir de su experiencia de filmación de *La recta provincia* y publicado póstumamente como parte de la tercera de sus *Poéticas del cine* (Ruiz 2013). En este texto, como en varios otros, Ruiz se apropiará de la metodología de autores que le fueron muy cercanos, como Belting, Warburg y Elias, para interpretar las imágenes en relación con los relatos, mitos y creencias populares que las sustentan en tanto cristalizaciones (síntomas) de funciones

sociales que se anclan en las capas más profundas y ocultas de la cultura humana. Es por esto que, a mi modo de ver, es muy problemático postular la obra y pensamiento ruizianos como particularmente obsesionados con la identidad chilena, puesto que en verdad lo que le interesa es el modo cómo ella puede disolverse en el contexto de esas capas que forman el palimpsesto de las inscripciones humanas. El suyo es un saber (y una práctica artística) alquímico, en el sentido de cómo Bachelard, por ejemplo, postulaba que las creencias populares y los mitos estaban en la base de la formación del espíritu científico, el que una vez formado y formalizado (racionalizado matemáticamente) en la modernidad, hará lo posible por olvidar tales fundamentos ocultos. Así, la modernidad cartesiana hará lo posible por ocultar este fundamento prerracional de todo conocimiento científico. Ruiz recordará que fueron los románticos alemanes, Armin y Brentano, por ejemplo, quienes por primera vez intentaron reactualizar, por medio de la poesía como modo de acceso a esos fundamentos universales, esos fondos y esos archivos que se estructuraban por medio de un aparato (seguimos en esto la lectura que hace Deótte de Benjamin) particular: la narración (Deótte 2012). Aparatos, pues, se constituyen en verdaderas maquinarias de producción de cultura y de comunidad, como será el caso —en la modernidad— de la perspectiva, de la fotografía, del cine, y hoy de lo digital. Ahora bien, apoyándose en las teorías del especialista ruso Afanásiev, que había estudiado los relatos originarios rusos, Ruiz escribe: «Los cuentos rusos (...) —pero también los cuentos africanos, chinos, españoles y latinoamericanos— atraen antes que nada por el brillo y el brío de sus imágenes y por la sonoridad del relato. Es decir, por el aspecto cinematográfico de su materia narrativa» (Ruiz 2013: 425). En ese sentido, la crítica a la teoría del conflicto central (esa aplicación irrestricta, para la construcción de un film, de las teorías del drama moderno elaboradas por Ibsen y Shaw) adquiere aquí un fundamento antropológico poderoso: una tal concepción, racionalista y centrada en producir «efectos miméticos» en el espectador, impide acceder al sentido más profundo del cine, es decir, su capacidad de configurarse como una máquina (aparato, diremos nosotros) que permite acceder a las raíces más profundas del inconsciente colectivo: no será otro, sin ir más lejos, el fundamento antropológico de filmes como *Las tres coronas del marinero*, *La isla del tesoro*, *Las soledades* y, por cierto, de las series televisivas *Cofralandes*, *El caleuche* y *La recta provincia*. En estas, lo «chileno» cobrará interés únicamente en cuanto es susceptible, en su sintomatología (los modos de habla, los gestos, los relatos que volviendo como espectros constituyen una identidad que es preciso comprender como

una entidad siempre en proceso de disolución), de conectarse con otros procesos culturales, nórdicos (*Las tres coronas del marinero*), europeos (*La isla del tesoro*), chinos (*Las soledades*) o precolombinos, y en una mezcla de todas las anteriores como ocurre en prácticamente todos sus filmes y en especial en las series televisivas chilenas. Es por ello que Ruiz puede escribir:

Pero hasta aquí todo ese mundo que conforma el folclore y que hasta el principio del siglo XX había sido relegado a ceremonias nocturnas, invernales, cuyos oficiantes eran las abuelas y abuelos reuniendo a su auditorio después de la cena, junto a la chimenea de la casa, reapareció abruptamente ahí donde menos se lo esperaba: en las salas de lo que se llamaba en aquel tiempo «teatro eléctrico». En el cine, que había nacido como apóstol del realismo. Esa máquina que nos iba a poner en contacto con la realidad, sin los intermediarios hasta entonces inevitables de la palabra, del gesto, la voz y la presencia real del contador de historias, el cine devino inexplicablemente una «máquina mostradora de mitos». Y en poquísimo tiempo, los hechos reales se transformaron en proyectores de mitos (el cine mismo, sin ir más lejos, ¿no es la mejor ilustración del mito de la caverna de Platón?). (2013: 429)

Hay algo, entonces, que liga muy profundamente al cine, ese rito realizado en salas oscuras donde uno se somete a experiencias alucinantes, terroríficas, violentas o extáticas, con la ritualidad de las «sociedades secretas» —sobre las que Ruiz escribirá en sus *Poéticas* pero a las que dedicará uno de sus más bellos filmes, *Le film à venir* (1997), en el que una secta secreta le rinde culto a un fragmento de film que ha sobrevivido a una catástrofe indeterminada— y que, sin ir más lejos, existieron en Chile, una de las cuales llevaba el nombre de Recta Provincia.

Según Ruiz, los mitos son «cartografía narrativa» (Ruiz 2013: 427). Ahora bien, la exploración de estos conlleva un trabajo cinematográfico que el cineasta chileno definirá como «utópico». Al inicio de ese esencialísimo capítulo 5 de la primera *Poética* del cine, Ruiz señala que el cine, como América, se descubrió varias veces: primero en las cavernas prehistóricas, luego en las sombras platónicas, después con el Golem, todavía después con el teatro de espejos de Athanasius Kircher, también con el «cielo de Punta Arenas, en Chile, donde se reflejan invertidas las imágenes de la ciudad tal como era medio siglo antes», lo mismo que con el fantascopio de Robertson, etc. En ese contexto, Ruiz señala: «También como en América, el desarrollo del cine tomaría dos caminos distintos: el de la industria y

el de la utopía» (2013: 90). Utopía que llevará a Ruiz a mezclar, por ejemplo, las prácticas chamánicas prehispánicas y las teorías de la pintura del pintor chino de principios del siglo XVIII Shi Tao (cuestión que es esencial para entender un film como *Las soledades*). La opción de la industria es la opción propia al racionalismo cartesiano, que en gran medida dará origen al momento técnico del cine y del que sería una ingenuidad renegar *tout court*, pero que —para Ruiz como para muchos de los cineastas a los que se sentía cercano, ante todo Glauber Rocha— es preciso poner en tensión de un modo radical. La opción de la utopía es la de la espectralidad, es decir, la de la *errancia de los espectros*.

¿Cómo? Intentemos responderlo a partir de *La recta provincia*, la serie televisiva de 2007. Tal como lo señalaba en las notas de filmación de la serie que comentábamos más arriba, aquí Ruiz intentará filmar lo que entiende como las «ruinas de cultura» que se manifiestan —para decirlo ahora con Didi-Huberman leyendo a Warburg— como síntomas, como sobrevivencias que se expresan en estas cristalizaciones de sentido (o constelaciones, como dirá Benjamin) que son las imágenes, en la relación que estas mantienen con el discurso, en este caso aquel propio a la «narración», verdadero aparato que —según el mismo Benjamin— había comenzado a perder su predominio en la cultura (en la occidental, al menos) con el surgimiento de la novela, ya que esta sobrepondrá al anonimato propio de la narración la dependencia respecto a un autor, y a los asuntos antropológicos los valores puramente estéticos y formales; dicho sea de paso, es a partir de la comprensión de estos intereses antropológicos que fundamentan uno de los aspectos esenciales de la obra artística y teórica de Ruiz que podemos considerar el calificativo de «esteticista», con el que algunas veces se ha calificado a su obra, como algo que no tiene mayor sentido. El uso de la voz en *off*, que tanto interés ha generado en los comentaristas de Ruiz (Guy Scarpetta o Serge Daney, por ejemplo), quienes han solidado considerar a Ruiz como un cineasta asombrosamente virtuoso en el uso de esta técnica respecto de la cual la mayoría de los cineastas caen en el cliché, funciona como una técnica de acumulación de esas ruinas de la cultura universal que son los relatos, las fábulas o las payas que, una vez introducidas en la diégesis, serán retomadas por los personajes y por el encadenamiento del montaje. Por medio de estas ruinas, entonces, se constituirán las bases de este «laberinto» que es *La recta provincia* (al final del film, será la virgen «aparecida» la que la definirá como tal).

En el film que ya mencionábamos, producido en Alemania en 1976 y filmado en Centroamérica, *El cuerpo repartido y el mundo al revés*, Utopía, se

manifestará claramente otro de los asuntos esenciales de *La recta provincia*: la fábula del cuerpo repartido y del mundo al revés. Señala Ruiz en una entrevista con Pedro Naranjo, refiriéndose justamente a la serie televisiva del 2007:

La tradición que consiste en reconstruir un cadáver desmembrado, o un cuerpo repartido, es tan vieja como el mundo, es una de las cosas más naturales y remite a la búsqueda de cuerpos de personas desaparecidas. Esta historia o esta leyenda, por lo tanto, es anterior a las desapariciones de la dictadura. De hecho, yo me limité a reproducir este relato folclórico: un hombre encuentra un hueso, un fémur con hoyos, y se da cuenta de que no es un hueso, sino una flauta. Toca la flauta y sale una voz que le ordena: «Ve a buscar los restos de mi cuerpo». Esta leyenda vikinga es una de las primeras versiones de *Hamlet*. La práctica que consiste en recuperar y reconstituir un cuerpo se presenta de este modo como una cierta tendencia del cuerpo social. (Ruiz, 2013: 221)

Se trata, entonces, de un recorrido que bien podremos definir como *errancia*, pues se realiza en una relación particular con espíritus, apariciones y espectros. En *Utopía*, el vendedor viajero que busca a su compañero desaparecido, mientras recorre distintas comunidades de Centroamérica, cada una más espectral que la otra, en su voluntad por aplicar del modo más surrealista posible los postulados de diversas utopías socialistas, en un determinado momento hace su recuento: «Una pierna en Choluteca, la cédula en Paraíso... una fotografía familiar en Colón... un pie en Puerto Cortéz... una oreja en Chamalicón...». Vemos entonces como en ambos filmes Ruiz aplica en el cine la particular filosofía de la imagen que, en el ámbito de la historia del arte, había inventado Warburg (por ejemplo, cuando observa en los ritos de los indios Pueblos de Norteamérica la sobrevivencia de los ritos paganos en torno a la serpiente que están en la base de una obra como *El nacimiento de Venus* de Botticelli).

Recapitulemos. La errancia está en la base del folclor, que a su vez constituye el núcleo del cual beben todas las prácticas humanas. Para Ruiz —lo dice en la entrevista con René Naranjo recién mencionada— en la base de toda leyenda está la idea del viaje, es decir, de la utopía. El cine, cuando es asumido en su posibilidad de misterio —otro de los capítulos de las *Poéticas* se titula, justamente, «Misterio contra Ministerio»—, es una máquina (como la máquina que produce las ilusiones en las que creen los habitantes

de la utopía relatada en la película homónima de 1976 y que en alguna medida podría compararse con la máquina productora de hologramas de *El libro de Morel* de Bioy Casares), particularmente apta para permitir acceder a ese fondo común, lleno de espíritus, aparecidos y espectros. Dice la voz en off de *La recta provincia*: «y caminaron, caminaron, caminaron, hasta la recta provincia». ¿Con qué fin caminaron? Justamente con el fin de encontrar la solución del laberinto y liberarse de él. ¿No fue eso, entre muchas otras cosas y como estoy seguro que permitirán corroborarlo los *Diarios* publicados, el cine para Raúl Ruiz: una manera de, incansablemente y apelando a historias infinitas que se repiten entre sí como espejos que se reflejan a sí mismos, encontrar la salida a ese laberinto que fue Chile, salida que, tal vez, como el buen amante de laberintos que era, volvía una y otra vez a postergar para seguir así errando y, por tanto, conjurando a los espectros?

Bibliografía

- Bonitzer, Pascal (1982). *Le champ aveugle*. París: Gallimard/Cahiers du Cinéma.
- Careri, Francesco (2014). *Walkscapes. Del andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1972). *L'anti-oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. París: Minuit.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1983). *Mille Plateaux*. París: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1983). *L'image-mouvement. Études sur le cinéma 1*. París: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1985). *L'image-temps, Études sur le cinéma 2*. París: Minuit.
- Déotte, Jean-Louis (2013). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados.
- Leutrat, Jean-Louis (1995). *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*. París: Éditions de l'étoile.
- Proust, Françoise (1994). *L'histoire à contretemps*. París: Ed. du Cerf.
- Ruiz, Raúl (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: UDP.
- Ruiz, Raúl (Bruno Cuneo ed.) (2013). *Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Santiago: UDP.

Montajes del sueño en el documental *Cofralandes* (2002) de Raúl Ruiz

Iván PINTO¹

Me gustaría comenzar con una cita del propio Raúl Ruiz:

Así es, ciudadanos, para vivir en Chile se requiere previamente haberlo soñado. Y es que el miedo a perder el trabajo quita el sueño y quien se desvela no sueña y poco a poco Chile se va volviendo transparente. Y aquí intervenimos nosotros, los artistas, cineastas, fabricantes de sueños mecánicos².

El texto data de 1997, año en que fue reconocido con el Premio Nacional de Artes y que puede ser considerado el comienzo de un retorno a Chile por parte del director. Durante los años que vendrán, Ruiz se sumergirá en el documental *Cofralandes* con un método de producción esporádico y de bajo presupuesto, haciendo un espacio entre las distintas películas que se encuentra realizando para Europa; así también, el film le sirve para explorar con mucha libertad algunas ideas sobre el lenguaje cinematográfico. No quiero ahondar aquí en una historia que quizás ya es conocida por muchos respecto a la extensa obra del cineasta (ciento veinte películas, y se cree que aún son más), así como tampoco en su trayectoria como cineasta. En el año 2011 fallece Raúl Ruiz y la bibliografía sobre su obra hoy está *in crescendo*. Se trataría de no abultar esto con información ya conocida.

Cofralandes, como decíamos, es el film que, sin duda, marca el comienzo de una nueva etapa «chilena» de Ruiz. Se trata de una obra documental en cuatro partes que ahonda en aspectos de la cultura chilena; en palabras del propio director, una especie de «miscelánea» donde «se mezclan evocaciones infantiles de la historia, extrapolaciones a Europa y otras cosas con algunas normas morales como no hacer entrevistas frontales a modo de TV, todo en cámara subjetiva y donde se mezclen imágenes de todo tipo, a veces filmadas como turista, a veces profesionalmente» (Cuneo

1 Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile.

2 Leído en 1997 cuando le fue otorgado el Premio Nacional de Artes, y aparecido en Cuneo 2013.

2013). A decir verdad, puede ser comprendida como el ensayo definitivo de Ruiz sobre sus inquietudes respecto a Chile (la búsqueda de un «Chile permanente»), retomando aspectos de lo que en la década del setenta llamó «cine de indagación» (volveremos sobre ello), pero combinando esto con aspectos de una memoria exiliada que retorna a su país natal, una búsqueda de su propio imaginario de infancia donde, por vía de una mirada caleidoscópica y de *bricolage*, se montan aspectos de reflexión histórica, recuerdos, sueños, situaciones de humor, representaciones literarias, indagaciones etnográficas... Esto lo hará desde un método de asociación libre; un montaje aleatorio que propone el encuentro y la memoria espontánea como formas de exploración.

Ruiz en *Cofralandes* se transforma en un *sintomatólogo*. Se trata no sólo de una idealización patriótica, sino más bien de un juego entre el comentario social agudo, la parodia y la melancolía, donde se busca mostrar lo que podríamos llamar un «inconsciente histórico», aquello que «retorna» de lo reprimido por la historia y que busca a través de las imágenes hacerse *figurable*, hacerse decir de un modo que no podría ser dicho sino a través del cine.

Cofralandes es tierra utópica, zona de un «entre-medio» imaginario, la de un Chile profundo que existe entre el mito, el sueño y la Historia, y que toma su nombre de un poema de Violeta Parra de sus cantos campesinos:

*Hay una ciudad muy lejos,
p'allá los pobres se van,
las murallas son de pan
y los pilares 'e queso.
Llevado de este protexo
la ciudad tiene ese honor
y por el mesmito un don
que el poder le origina:
las tejas 'e sopaipillas
y los lairillos alfajor.*

*La ciudad de Cofralande
es regüena pa' los pobres.
Allí no se gasta un cobre,
los comercios son de balde.
Es cosa muy admirable,
los vivientes bien lo dicen,*

*por hambre naide se aflige
nинque la queran pasar,
y pa'l que quiera fumar
hay cigarros de tabique.*

(La voz y canto de Violeta Parra, así como las tonadas del guitarrón y el canto a lo divino, acompañan gran parte del film, mezclándose con la música de Jorge Arriagada y las distintas exploraciones en yuxtaposición, propuestas en la banda sonora.)

Inconscientes ópticos

Como decíamos, esto es en gran parte un retorno a las preocupaciones rui-zianas de la década del setenta, previas a su etapa «francesa», vinculado a la propuesta de un cine de indagación. Un cine que busca desarrollar técni-cas cinematográficas para filmar lo que llama «la cultura de la resistencia», y que comprendía como una opción el cine de propaganda política.

Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una identifi-cación o, mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parecía —y me parece— la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional. Para conseguir esto, yo presu-ponía de manera un poco gratuita la existencia de un fundamento cultural que llaman «cultura de resistencia».

Cultura de resistencia que entiendo como el conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado. Porque a lo que se entiende por civilización, por aprender a leer, a escribir, a comportarse «civilizadamente» entre comillas, corresponden reglas de rechazo. Técnicas que oponen el olvido al aprendizaje. Técnicas que son de anulación, como el alcoholismo u otras más sutiles transgresiones de las normas establecidas. Estas técnicas pueden parecer como una gran «chuecura». Una «chuecura» metafísica, inmensa, nacional. A este ladinismo le llamaba cultura de resistencia. Y sostenía —y todavía lo sostengo— que mientras no supiéramos cómo opera esta cultura, mientras desconociéramos sus reglas, su forma de operar, mientras desconociéramos todo esto iba a ser imposible, dicho en forma muy gruesa, inventar Chile. Desde el cine yo veía como fundamental

inventar el país. Y esto que parece tan obvio —esto que lo dicen todos los cineastas chilenos en sus manifiestos— tiene ciertas tentaciones. La primera tentación es inventar que se inventa Chile recurriendo, por ejemplo, a la exaltación de supuestos héroes nacionales, héroes populares. Inventando la popularidad de esos héroes, haciendo películas sobre O'Higgins, Manuel Rodríguez y todos nuestros próceres. Una invención como esta me parece bastante fácil y bastante peligrosa. (Cuneo 2013: 36-37)

En otra cita, Ruiz nos da cuenta de las potencialidades creativas de su propuesta indagatoria:

El cine por naturaleza es indagatorio. A propósito del discutido asunto de la redención de la realidad, Benjamin plantea que una fotografía es a la realidad lo mismo que el inconsciente a la vida consciente. De esta manera el cine nos hace evidente una serie de mecanismos del comportamiento que, generalmente por la actividad que uno desarrolla, se anulan o se olvidan. A mí me entusiasma la posibilidad de que el cine se torne un arte compilador de artes, es decir, que se anule como cine mismo, como arte y se convierta en un compilador de artes, es decir, del arte de subir escaleras, de sentarse, de mirar por las ventanas, de registrar una serie de gestos que por estar desajustados a una serie de reglas, son un arte en sí mismo. (Cuneo 2013: 112)

La preocupación por un «inconsciente óptico» comprendido como captación de un inconsciente de la imagen, será una obsesión de su cine y luego, en parte de sus escritos reunidos en *Poéticas del cine* (2012), volverá constantemente sobre ello, como técnicas de sabotaje, ahora, a una «lectura lisa» de la imagen, donde afloren elementos y *signos involuntarios no controlados*, para la cual será necesario crear una poética en la que no basta cambiar las reglas del juego sino «cambiar la lógica interna de los acontecimientos que mostramos, modificando la manera en que hacemos coexistir los espacios visuales y ficcionales», un cine «capaz de inventar una gramática nueva cada vez que pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, con solo modificar el espacio y tipo de duración (...) un cine, en suma, que pueda dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible». (Cuneo 2013: 112)

Todo ello nos lleva a los objetos (una verdadera emancipación de los elementos secundarios sobre los primarios, como señalara el crítico australiano

Adrian Martin), así como a distintas operaciones de extrañamiento visual que operan en su cine, que van mucho más allá de lo que podríamos llamar la «multinarrativa», sino que operan como materialidad cinematográfica; ya sea por las técnicas de truaje, el juego sonoro o la invención de nuevas retóricas del plano (sus «seis funciones del plano» son el tratado de una imaginería teórica innovadora en el campo del cine), cuestión que está plasmada en el libro señalado como ejercicios prácticos para cineastas.

Onirismo epistemológico

El efecto producido por estas técnicas y el encuentro entre ambos niveles —el de una indagación en el inconsciente social, el postulado de un inconsciente óptico de sabotaje— producen en *Cofralandes* un claro efecto de condensación y desplazamiento, propios del trabajo del sueño. Ello va más allá del efecto narrativo del «sueño/realidad» propios del cine ficcional. Puede comprenderse, por el contrario, como un método específico de comprensión de lo real, que en el film aparece en una operación clara, la del montaje como operación asociativa y dinámica que echa a andar una imaginación plástica asociativa y figurativa.

M. Català (2015) ha propuesto la categoría de un «onirismo epistemológico» para comprender ciertas transformaciones del cine documental contemporáneo, implicadas en operaciones de extrañamiento vinculadas al archivo, la inmersión y el intento de acceder desde el universo inconsciente a una comprensión más profunda de lo real. Su punto, y donde creo está *Cofralandes*, se encuentra en la comprensión del cine documental en las antípodas de lo que se ha llamado un «discurso de sobriedad» que deba dar cuenta de la representación de un mundo estable y objetivo, bajo la rúbrica del realismo figurativo. Como punto de llegada podemos proponer que el documental contemporáneo puede comprenderse como forma exploratoria que requiere combinar de forma impura dispositivos mixtos de abordaje a lo real. *Cofralandes* lleva esta mixtura metodológica a un campo amplio y múltiple, como decíamos, a partir de la llamada «miscelánea», pero que, aún más allá, puede comprenderse como un acercamiento múltiple e inagotable desde distintos abordajes metodológicos y distintos dispositivos de aproximación, que son puestos a trabajar en conjunto por vía del montaje. Nosotros proponemos que en este abordaje el trabajo del montaje busca asimilarse al sueño como modo de acceso a una comprensión del inconsciente histórico.

Patria mía

Cuya dulzura es arma que no perdona

P P Pasolini

Hier soir la terre a tremblé

Ici Augusto, j'écoute

Memoria espontánea, dislocación

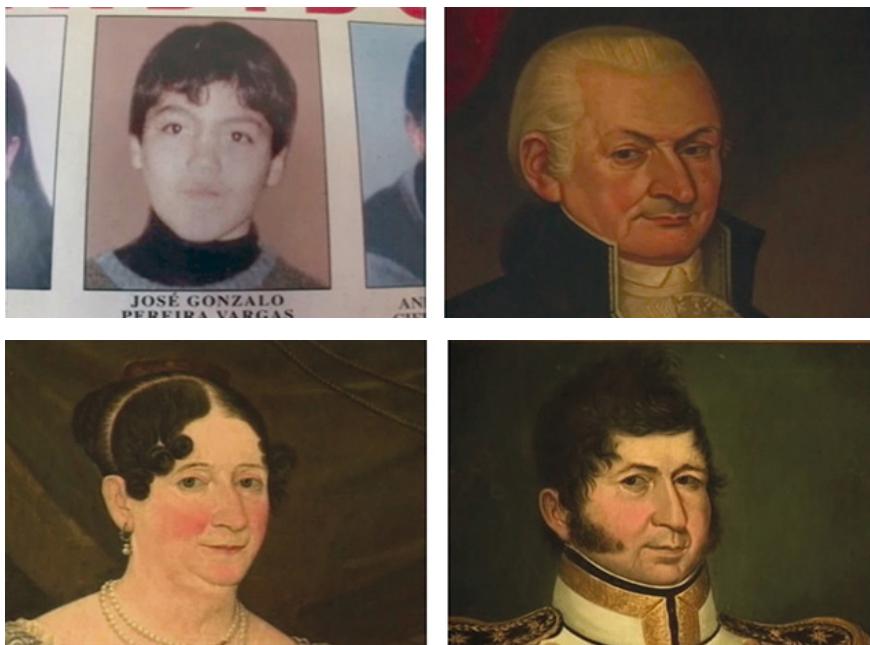
Vía un «metanarrador» (el propio Ruiz) presentado en la primera secuencia, despertándose en la mitad de un temblor, accedemos a un universo que se compone y contamina desde diversos abordajes. A continuación, la memoria espontánea nos lleva a una escena de una casona en Limache de su infancia, para luego citar un poema de Diego Dublé Urrutia. Esta casona es invadida por viejitos pascueros falsos (una referencia a un evento de la alcaldía de Santiago de esos años) en una escena surrealista, pero cuyo audio es un archivo del año setenta y tres que habla sobre el suicidio de Allende. El ejercicio propone una constante transformación del código de verosimilitud y una asociación libre que es tanto dislocación espacial como acceso a otro nivel narrativo, un «salto» sin previo aviso, que apunta a que afloren las temporalidades, las diferencias. Sin embargo, los elementos puestos vinculan constantemente este proceso a una memoria en elaboración, ligada a su memoria de infancia, quizás el motivo central del film, cuestión que tomará también en *La noche de enfrente*, uno de sus últimos filmes. En la cuarta parte del documental ahonda en ello.



Inestabilidad. Al *metanarrador over* constantemente se le contraponen otros recursos: ejercicios de observación, «cuadros vivientes» que representan escenas absurdas y otros puntos de vista, otros «observadores», como un francés llamado Bernard que se encuentra realizando un reportaje; Rainer,

un alemán perdido, que sirve como dispositivo para hablar del paisaje; o ya personajes del imaginario ruiziano, como un oficinista que lleva en la mano un control remoto o un club social de «Rafael». Como vemos, el «punto de vista sobrio» o «grado cero» es constantemente invadido y asediado, proponiendo un trabajo de multiplicación e inestabilidad. A esto se suma el trabajo recursivo con el sonido ejemplo, es el sonido constante de vidrios quebrándose que, sin explicación, están por toda la película, y parecieran ser vidrios quebrándose fruto de un temblor o, sencillamente, vasos cayéndose de la mano de un narrador ebrio.

Analogía, condensación. La condensación, por vía de la analogía, es otro recurso de este «onirismo».



El montaje funde y pone en relación elementos heterogéneos; a su vez, hace aflorar las diferencias y asociaciones entre rostros, apuntando a observar lo insospechado o inusitado del archivo fotográfico, sin más proximidad que cierta vinculación figurativa, pero a su vez, cierta persistencia del rasgo, especie de «parecido de familia», cierta «genealogía familiar» presente como inconsciente social.

Desfiguración. Por último, y sólo para señalar dos elementos que me parecen relevantes para mostrar cierto esfuerzo específicamente ruiziano por llevar el film a la dimensión onírica, la desfiguración.



Objetos sacados de contexto y transpuestos de manera arbitraria, sin explicación mayor, salvo su puesta en relieve; esto también corre para los viejitos pascueros, así como para los mozos. Los objetos, por su parte, adquieren un rol preponderante: lo pequeño transfigurado en grande, lo grande en pequeño. Descontextualizar objetos, cuerpos, figuras, este ejercicio es vinculado a la fotogenia de Epstein, volver lo ordinario extraordinario.

Inconsciente, fantasmagoría

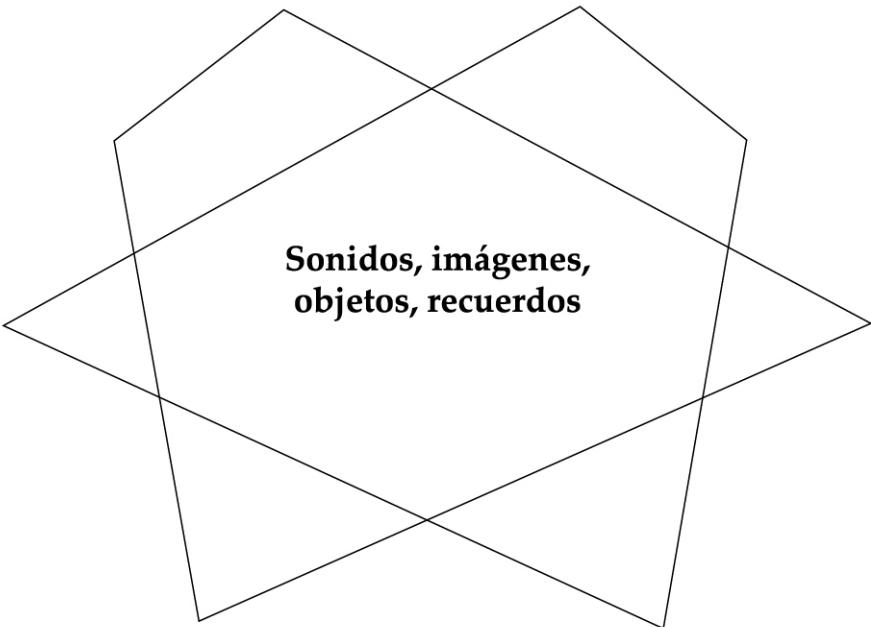
Si bien el motivo central parece ser la infancia, considerada como origen y retorno, como lengua mediante la cual se busca acceder a esta «dulce patria» de algún modo permanente, profunda, que indica el trazado subjetivo central del film, una cierta dimensión del «encuentro con Chile actual», una imagen que se calza y descalza con el pasado, es la que Ruiz fusiona, integra y comenta con distancia e ironía a lo largo del film. Su origen está nuevamente en su cine de la década del setenta y su propuesta de un «Chile

sin atributos», un país sin mucho encanto ni color, algo grisáceo, anónimo y escondido en la trastienda de la Historia, que no es más que la de un país contado y narrado por esa misma historia triunfal; tras los héroes y monumentos (que Ruiz siempre parodia), se encuentra un Chile de clubes sociales y sabiduría oculta en bares; de oficinistas santiaguinos y recetas culinarias; de cantos a lo divino y liceos republicanos. Es así, nuevamente por vía de una cierta dimensión onírica, que Ruiz nos propone un acceso a un Chile fantasmagórico, vinculado al aburrimiento; al eterno retorno de lo mismo bajo figura de lo nuevo (abundan las referencias a distintos fetichismos, de mercado y tecnología, como es el caso de una absurda secuencia de hombres hablando por celulares). Ruiz se acerca aquí a un ejercicio benjamíniano de dilucidación del presente como alucinación colectiva; al Chile volviéndose transparente, un Chile desvelado.



Bibliografía

Cuneo, Bruno (2013). *Raúl Ruiz: Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones UDP.
León, Christian. *Etnografías alucinadas y onirismo epistemológico*. Entrevista a
Josep M. Català. Disponible en: <http://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?joseph-maria-catala-el-documental-es-una-forma-del-mundo-del-ayer->



**Sonidos, imágenes,
objetos, recuerdos**

Memoria de la escucha o frecuencia perdida¹

GUSTAVO CELEDÓN²

En *Epistolar* (2012), un interesante trabajo que Ruiz realizó junto a Inti Briones y Christian Aspèe, vemos en cierto momento la pantalla a oscuras y escuchamos algunos sonidos puntuales que inmediatamente son asociados, por la voz protagonista, a imágenes-recuerdos. Estas imágenes-recuerdos en un principio se ven reprimidas por la realidad visual positiva de la voz protagonista, compuesta exclusivamente por una taza y una moneda. Poco a poco, en la oscuridad, la voz protagonista asocia a los ruidos o sonidos otras imágenes: Antofagasta, la bandera de Colombia, etc.: ciertas imágenes perdidas. Tal momento no sólo refuerza la tesis que en otro lado he trabajado (Celedón *et al.* 2018), a saber, que hay en Ruiz una imagen y un imaginario que nacen a partir de la escucha, pues tal momento induce a pensar también en la asociación fundamental que existe entre el sonido, la imagen y la memoria. El sonido aquí no sólo provoca una imagen, sino que despierta una memoria, un recuerdo visual que sin duda transporta a momentos pasados que no están en la cadena causal —al menos evidente o visiblemente.

Esto nos dice que las relaciones entre imagen y sonido, materiales fundamentales de la construcción cinematográfica, están atravesadas por la cuestión de la memoria y el recuerdo. Ruiz habrá sabido explorar esto: trabajar la memoria a través de la relación sonido-imagen, lo que nos lleva a pensar que el cine de retorno, aquel que se pregunta por Chile, por su pasado, su presente, no sólo apela a la memoria a través del *relato* puesto en escena o de las imágenes concretas que vemos. Por el contrario, Ruiz habrá pensado en conectar, de manera chamánica, la memoria y la sensibilidad que el espectador pone en acción al momento de la película. Esto, a través de la materialidad misma del film, es decir, a través de la relación sonido-imagen, adquiriendo un rol fundamental, por tanto, la dimensión sonora o audible del cine en general. Es decir: sonido e imagen son elementos, ingredientes, materiales que el mago-maga, bruja-brujo, chamán-chamana

1 El presente artículo forma parte del proyecto Fondecyt 11150655 y del proyecto del Fondo Audiovisual 490633.

2 Profesor investigador de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso.

sabrá mezclar para que, sin hacerlos hablar, puedan producir memoria sin abandonar su materialidad de imagen, su materialidad de sonido, su materialidad conjunta.

Puede así ocurrir lo siguiente: se recuerda al sonido a través de la imagen; se recuerda a la imagen a través del sonido. De manera incluso más material: la imagen recuerda al sonido; el sonido recuerda a la imagen.

Cada parcialización del ejercicio perceptivo y creativo, cada proceso de objetivación o bien tiende a cubrir y a olvidar la multiplicidad asociativa de lo sensible en general, o bien, por el contrario, tiende a nutrirse de ella a través de una forma de memoria que transgrede las leyes del tiempo.

Dicho de una manera más simple: si, por ejemplo, un imaginario o una composición visual se establece, no lo hace por una exclusiva tendencia a sí mismo, sino por una tendencia a lo extranjero: al sonido, por ejemplo.

El punto es que hay una relación entre los llamados sentidos, si es que hemos de creer que son cinco. Una relación imposible, argumentaba en un antiguo escrito: el sonido es lo imposible de la imagen, como también es lo imposible del olfato, del gusto, de los sentidos así divididos (Celedón 2015). La imagen lo imposible del gusto, este lo imposible del sonido, etc.: las combinaciones tienen aquí un número exacto.

Sin embargo, esta imposibilidad no es precisamente exacta. Es más bien aquel punto en donde la sensibilidad parece ser un puro poder, diferenciado no por otra cosa que las asociaciones que practica, esto es, por su experiencia creativa, inventiva o simplemente exploradora, inquieta e inquietante —y no por la institución sensible, la de los cinco sentidos. De ahí que cuando, por ejemplo, la imagen recuerda al sonido, se trata siempre de una tendencia más o menos inconsciente hacia composiciones sensibles que tuvieron —y siempre pueden tener— lugar, pero que, sin embargo, no parecen posibles para una determinada actualidad sensible.

Lo imposible, así, no se relaciona a límites naturales de la percepción o la razón. Es más bien siempre el material sensible relegado por una actualidad dada y que, como tal, marca la potencia o el poder sensible de esa misma actualidad. Potencia o poder sensible que, en efecto relegado, provoca todo tipo de resistencias, de olvidos, reacciones conformadas como fuerzas políticas que, lo sabemos y no lo olvidamos, llegan a actuar de manera extremadamente violenta. Poder sensible, no obstante, que puede abrir otras direcciones en los cursos oficiales y ser ya otra cosa.

Diré que en el caso de Raúl Ruiz todo indica que una relación con este poder sensible, con este fondo de creatividad, de arte, de materia sensible —de «excepcional fecundidad», como dice Benoît Peeters (2015: 10)— creció

desde su infancia. Infancia arraigada a una tierra, a ciertas tierras: Puerto Montt, Chiloé, Quilpué, Valparaíso, Santiago, Chile en general. Todas esas tierras, toda la experiencia en esas tierras fue también la experiencia de su sensibilidad, quiero decir, la experiencia que se relacionó de manera fascinada e inteligente con ese imposible al cual me refería, con ese material sensible que es precisamente material de la experiencia y de la experiencia creadora, creativa, estética, artística, sensible. Dicho de otro modo: Chile es el lugar de ese poder sensible que desarrolló durante toda su vida.

Así, el golpe de Estado en Chile es también esa extirpación de lo imposible arraigado. El exilio deja sin suelo a esa experiencia, esto es, sin materia o casi sin materia, como si la experiencia sensible y creadora fuese desde entonces una suerte de frecuencia perdida o semiperdida —discursos perdidos son, por ejemplo, sintonizados por la radio en *Días de campo* (2004).

Y es justamente esta frecuencia perdida, esta frecuencia extraña que se entromete en las relaciones habituales de causas y efectos, aquello que funciona como economía y energía en la poética de Ruiz. Quizás es mucho decir, pero al menos podemos utilizar esta afirmación para una lectura de su obra. Dice Ruiz, por ejemplo: «Mis películas son notas a pie de página de los libros que leo durante la filmación» (Ruiz 2017: 29). En efecto, la lectura es para él una gran proveedora de imágenes. Tal provisión, sin embargo, no se encuentra en la continuidad declarada del libro: son imágenes que irrumpen a propósito de la lectura, como si la lectura fuese un acto que provee energía, que provee materia, como si el libro fuese una materia cuya lectura es una liberación de energía que no sólo transforma la materia, sino que la multiplica. Un conjunto narrativo engendra una imagen o un sonido. Un sonido, un conjunto narrativo o una imagen. Una letra. Una imagen genera una imagen o un sonido. Un sonido, un ruido o una foto. Etc.

Todo esto carece, a mi parecer, de una ciencia lógica. Es, en su actuar, una poética. Un trabajo de chamán, de brujo. Una lógica, en todo caso, a los ojos del propio Ruiz; pero alquímica, una lógica de los mundos posibles (Ruiz 2013: 112), lógica que quizás Ruiz encontraba en sus lecturas de Wittgenstein y Ramón Lull.

Ahora bien, quisiera proponer pensar el cine de Raúl Ruiz, aquel que hemos llamado en este libro el «cine de retorno», a partir de esta idea de frecuencia perdida. Frecuencia perdida que para mí es una sustancia fundamental en su fórmula alquímica.

Recapítulo: por frecuencia perdida entiendo una experiencia creadora desprovista de su suelo, de sus orígenes, de sus causas. Es una experiencia

desarraigada. En tanto desprovista, en tanto desarraigada, su accionar presente está vinculado a su pasado. Lo está porque el desarraigo supone un tiempo y, sobre todo, un lugar de arraigo, pues este no es sino la coincidencia entre la experiencia, el tiempo y el lugar. Coincidencia astral que se encuentra en el corazón y las expectativas de este cine de retorno de Raúl Ruiz.

Algunos alcances. Creo que no se trata allí simplemente del reencuentro *con* el arraigo, sino más bien de algo diferente: de esta frecuencia perdida trabajando sobre sí misma. Para decirlo en un lenguaje más próximo: es la experiencia creadora creciendo en su presente a través de su pasado. Pasado que en este caso no se define por el tiempo sino por el lugar: si viajo a Chile, si retorno a trabajar a Chile, ese pasado no habrá pasado, estará como presente en ese lugar, Chile. Se trata, entonces, de un recuerdo presente o de un recuerdo vivo, recuerdo que vive. Recuerdo vivo que, no obstante, Ruiz encontrará a principios de los años noventa totalmente fragmentado, disuelto, desparramado: la coincidencia entre experiencia, tiempo y espacio se ha acabado. Chile es otra cosa. Chile es cada vez más otra cosa. La frecuencia perdida está perdida en su propio terreno.

Es así que en *La recta provincia* (2007) vemos a un personaje que, con un aparato de registro sonoro, se dedica a recopilar un poco desesperadamente canciones y relatos populares para perpetuarlos o, como dice él, «para salvar a la patria». Al solicitarle un relato al personaje de Ignacio Agüero, este no se niega, confesando al final que su relato lo leyó en una revista, en la revista *OK*.

Este ejemplo nos muestra, por un lado, el deterioro de la oralidad chilena y, junto a ella, el deterioro del imaginario y la producción de imaginario. Por otro, nos muestra un procedimiento asociado, el registro sonoro. Este «salvador de la patria» busca crear un *registro sonoro* de canciones y cuentos de Chile. Y, a mi parecer, la actitud de Ruiz es ahí doble: en primer lugar, parece haber una preocupación por rescatar el cuento, la narración, la canción a través de su doble experiencia, la de contar y la de escuchar; por otro, hay cierta ironía al recurso del registro sonoro, como si, en efecto, las tecnologías fueran de suyo una solución al problema. Dicho de otro modo, no se trata simplemente de rescatar y archivar tales o tales cuentos, sino de lograr recuperar las dinámicas con las cuales estos cuentos se generaban. Estas dinámicas eran múltiples, tenían que ver con la potencia del suelo y la potencia sensible de quienes lo habitaban. Así, los cuentos se cruzaban, perdían sus fuentes, se estacionaban en el aire: frecuencias perdidas. El mago, sin ser un médium, era quien se transformaba en receptor y emisor, alquimista: se recibe una frecuencia y se cambia por otra.

O se multiplica por dos, por tres. Así, en *La recta provincia* se trata de historias que generan historias, historias que despiertan historias, imágenes que despiertan imágenes, relatos orales que multiplican las percepciones.

Pero hay un tercer elemento: las historias, secuestradas por superficies como la revista *OK*, se pierden aún más. Se van, se exilian, se pierden en tierras insabidas. Son frecuencias perdidas, pero en otro sentido: perdieron su tierra, son frecuencias perdidas solitarias, abandonadas, sin retorno. No hay retorno. De alguna manera, una frecuencia perdida pasa a ser una frecuencia sobreviviente, con el costo de perder la tierra —o con la ganancia de encontrarla en otra dimensión. Pues al retorno, las emisiones —potencia de una tierra— están cubiertas por frecuencias secuestradas que cubren el espacio: radiación-basura sobre la tierra, con todo tipo de historias en decadencia, como las frecuencias de televisión que irrumpen cada cierto tiempo en *Cofralandes* (2002).

La fuente de creación se esfumó.

La provincia es ese descentramiento de la historia.

Pero ahora, siglo XX, esa misma provincia está desarraigada. No tiene suelo. El espacio de frecuencias ha sido secuestrado. De ahí que, de la fecundidad sensible de un Ruiz de infancia, conectado a la tierra, posibilitado por la dinámica de frecuencias perdidas que danzaban en el territorio, el cine de retorno es la memoria de esa dinámica: la frecuencia perdida buscando su propia memoria. Si esta era profunda y múltiplemente cultivada en un país como Chile, ahora sólo podrá pensarse —es la evidencia del retorno— en la tierra recóndita, como contacto con un lugar del campo que es experimentado como dimensión escondida, impuntual, capaz de congregar a cantores a lo humano y lo divino (*Cofralandes*), cuya procedencia es justamente desconocida, como si los rastros del camino que los condujo a aquel lugar permanecieran ocultos para siempre.

Así, la riqueza sensible de un lugar, aquí Chile, no puede identificarse con sus fuentes. Es esa la rebelión del retorno. Debe provenir siempre de un pasado y de un presente borrosos. No es tanto el cuento, con nombre y apellido, esa forma etiquetadora del patrimonio, lo que importa: es la *transmisión*, el imaginario que provoca a través de su lectura y sobre todo de su escucha. La revista *OK* indica ese amor ruiziano por el folletín, pero también la decadencia del folletín en las actuales revistas chilenas. *La recta provincia* es el descentramiento mitológico de la historia, pero es también la ausencia actual de ese descentramiento. Su recuerdo. Por ello, para hacer justicia, *La recta provincia* no llega nunca a ser un exceso de imaginario(s), como todo el Chile actual puede llegar a creer y celebrar, sino más bien la

justa producción de imágenes y relatos en un país ya lejano que era totalmente capaz de producirlos y vivir en ellos. Ahí, un cuento imagina otros cuentos. Y ni siquiera la potencia del registro puede lograr traer la potencia de la multiplicación de los relatos a través de la sintonización de una frecuencia sin origen. El registro es algo muy diferente a la escucha cuando la escucha no es la escucha de un objeto, de una historia objetivada, de unos cuentos clasificados, sino la escucha que se inscribe en un proceso de mutación sin fin. Lo que significa: la escucha de un imaginario, la escucha, en rigor, de una imagen, es más imagen... y más sonidos también.

Al decir «más sonidos también», pongo por fin acento en lo que el título de este escrito promete: la cuestión de la escucha. Y en particular, la cuestión de la memoria *en o por* la escucha. ¿Qué se puede recordar a través de la escucha? Cuentos, canciones, sonidos. Pero con mayor rigor, se recuerda a través de la escucha esa capacidad de imaginario que brota(ba) siempre cuando escuchábamos. *La recta provincia* es ese doblez entre la escasez del «brota» y la abundancia del «brotaba». De ahí que, por ejemplo, el registro sonoro patrimonial sólo tendrá sentido si cuando lo reproduzcamos, esto es, cuando lo escuchamos, es capaz de engendrar un brote de imaginarios que se comienzan a asociar entre ellos. Cuando produzcan vida, por decirlo de algún modo. Y es eso lo que de alguna manera Ruiz ve carente en el Chile que encuentra al «retornar»: ya no hay brotes de imágenes, imaginarios, conjuntos o mundos sensibles. Hay pura objetivación. Puro mercado. Los brotes imaginarios, la creatividad popular, anónima, bruja, es secuestrada por palabras como innovación, emprendimiento, objeto de estudio. Por revistas telenovelescas que, dicho sea de paso, tampoco son ya las mismas —la telenovela es ella misma un género o una forma, diría quizás Ruiz, en decadencia.

Ahora bien, si la escucha produce imaginario, queda necesariamente su huella en ese imaginario. Por ello el cine de Ruiz está lleno de sonidos que son recuerdos. Recuerdos vagos: no se recuerdan necesariamente sonidos específicos, sino que el sonido mismo es una huella en la imagen. De ahí que cuando Ruiz crea imagen, crea también sonido, porque es imposible, al menos para él, concebir la imagen sin la huella que es ahí el sonido.

En *Las soledades* (1992) encontramos un sutil ejemplo: una imagen de un corral de gallinas que mezcla sonidos de pollos y gaviotas.

Dos cosas: Ruiz siempre ocupa sonidos de pájaros. Pero en este film, que marca de alguna manera el retorno, el recuerdo presente de Chile, el sonido se vuelve un sonido chileno: el campo tan cerca del mar, los pollitos conviviendo con las gaviotas. Y, diré, es muy probable que no hayamos

escuchado en vida esa combinación: lo que hay ahí es la composición de una singularidad de la experiencia a través del sonido. Pudo en efecto haber sido otro sonido (siempre hay otros en el cine de Ruiz). Pero el sonido de gaviotas y pollitos sonando es una composición que trae al recuerdo una singularidad de la experiencia. Es una composición *de o sobre* esa frecuencia perdida. No una simple traducción de una realidad positiva, efectiva, de un fenómeno que se muestra. El sonido en el cine de Ruiz es muchas veces esta frecuencia, es decir, la escucha de un sonido que viene de un poco más allá de sus fuentes, de un sonido que viene casi de otro mundo, de otra experiencia, de otro país, de *Cofralandes*, por ejemplo.

La frecuencia perdida es esa relación creativa con la tierra perdida por la lejanía del exilio y el avance de una modernidad incapaz de escuchar, ver, sentir. La memoria, esto es, el recordar la tierra y su experiencia, no puede sino vivirse a través de una experiencia de esa frecuencia perdida, esto es, de la relación que existe hoy entre la experiencia y la tierra.

Todo esto se materializa en el cine de Ruiz. En la introducción de *Cofralandes* (2002), una introducción impresionantemente sonora, audible, Ruiz trabaja una composición con frecuencias perdidas. Un poema leído por Waldo Rojas, los cantos de las rondas infantiles, la *Ursionate* de Kurt Schwitters, la voz radial de Pinochet y la confirmación del asesinato de Allende: la memoria es un campo abierto, casi infinito o de múltiples mundos, diría quizás Ruiz. Los recuerdos alcanzan cierta autonomía, se desprenden de sus tierras, no tanto por la naturaleza, sino por lo implacable del tiempo y de la vida política con los otros. La memoria será siempre un esfuerzo, un esfuerzo de creatividad: darles vida a esos recuerdos, a esas frecuencias perdidas: darles mundo, cuerpo, hacerlos rodear el llamado mundo de las realidades concretas. Frente a las imágenes positivas, tan opresoras con las fuerzas sonoras y sensibles en general, Ruiz opone un trabajo de imágenes y sonidos conectados no a la positividad de la realidad, sino a la sintonización chamánica de frecuencias perdidas en el tiempo. Esto implica la apertura de todos los sentidos a riesgo de perder sus jerarquías habituales. Así, una película puede transformarse en algo impresionantemente audible: no son más que las fuerzas de la sintonización chamánica, el poder que tiene el sonido para la creación de imaginarios y mundos sensibles diferentes.

Referencias

- Celedón, Gustavo, Udo Jacobsen y Christian Galarce (2018). Trabajo sonoro en tres films de Raúl Ruiz. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 25: 193-204.
- Celedón, Gustavo. Emergencia del sonido y reparto de los sentidos. En Ortega, F. et al. (eds.) (2015). *La instancia de la música*. Santiago: Ediciones electrónicas UMCE.
- Peteers, Benoît y Guy Scarpetta (2015). *Raoul Ruiz le magicien*. Bruselas: Les Impressions Nouvelles.
- Ruiz, Raúl (2017). *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas. Volumen I 1993-2001*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ruiz, Raúl (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Notas para un listado

El mundo sonoro de Ruiz en su etapa chilena postexilio

UDO JACOBSEN CAMUS¹

1

El cine de Ruiz, inclasificable como es, puede pensarse como un cine vagabundo, en el sentido de vagar como desplazamiento continuo sin propósito aparente o como movimiento en fuga, pero también en el sentido de vago, de vaguedad o ambigüedad. Esta vaguedad a la que nos referimos entronca con una cierta idea de lo fantástico, al menos como la entiende Tzvetan Todorov, como tiempo de oscilación entre una explicación racional y otra sobrenatural. Lo fantástico se presenta en Ruiz, no obstante, en las fronteras con otras formas más lúdicas, como el surrealismo o la patafísica. De ahí la importancia que tiene el juego en Ruiz. El autor era consciente de esto, como lo indica su referencia a Johan Huizinga a propósito de que el juego es anterior al hombre y, por lo mismo, de algún modo lo determina. Por supuesto, en el hombre el juego se da con mayor sofisticación, como el paso de la *paidia* al *ludus*, según los términos de Roger Caillois. Esta sofisticación del juego le permite al ser humano imaginar un territorio, el del juego, sobre otro, el de la realidad. Normalmente esta superposición se dará como explicitación de las reglas que rigen la actividad lúdica. Hay películas de Ruiz que lo explicitan, como *El juego de la oca* (1980) o *Combate de amor en sueño* (2000). Lo que aquí nos interesa destacar es esa superposición que, frecuentemente, se da como una simple inversión de las leyes que rigen a la sociedad o a la naturaleza.

2

En el cine de Ruiz podemos constatar la presencia de lo mágico, del folclor y de lo popular tanto como de la filosofía o las matemáticas. Estas combinaciones, o cruces, implican, como en aquellos platos japoneses que

¹ Docente e investigador de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso.

describía Barthes, la cohabitación de los elementos, más que su mezcla. Dice Barthes a propósito de la comida nipona:

...ningún plato japonés está provisto de un centro (...); todo en ella es ornamento de otro ornamento: en primer lugar, porque sobre la mesa, sobre el plato, la comida siempre es una colección de fragmentos, ninguno de los cuales parece privilegiado en un orden de ingestión: comer no es respetar un menú (un itinerario de platos), sino tornar, con un ligero toque de palillos, ya un color, ya otro, a merced de una especie de inspiración que aparece en toda su lentitud como el acompañamiento desligado, indirecto, de la conversación. (2007: 30)

Pareciese como si estuviera hablando de una película de Ruiz, donde cada imagen constituye justamente un fragmento, en el sentido de una ruptura o rompimiento (del latín *frangere*, «romper»). Coincide también con la doble noción de hechizo (de encanto y de hacer) que usa Ruiz para caracterizar al cineasta como un chamán. En su cine el artificio es visible y esa visibilidad evidencia cada parte del conjunto como un elemento que constituye la totalidad pero que al mismo tiempo delata su arbitrariedad y fragilidad. Se podría hablar de estética del *collage*. El director es quien está armado de tijeras y pegamento (el montaje, lo propio del cine). Esta tendencia a la fragmentación es verificable en cada aspecto que trabaja Ruiz, desde la actuación hasta la iluminación, desde los parlamentos de los personajes hasta los detalles de la escena, desde las imágenes hasta los sonidos.

3

La sensación de extrañeza, o de sentimiento de lo siniestro para Freud, surge de esa imposibilidad de integrar dos o más cosas diversas que sin embargo se nos presentan simultáneamente a la percepción. Podríamos decir que esto es central en la técnica ruiziana. Mientras vemos algo que parece perfectamente normal, un gesto o una aparición vienen a interrumpir el flujo semántico de la escena para disparar diversas connotaciones, no todas ellas del todo claras o en franca oposición a lo que observamos. Se produce una desviación, o a veces un quiebre, que nos obliga a resituar la lectura, a expandirla, al tiempo que la historia se va debilitando en su linealidad expositiva. El uso de la perifrasis o del eufemismo, por ejemplo, implanta en el plano lingüístico esa ambigüedad, ya sea por falta de palabras o

funciones sintácticas, sea por la proliferación desmedida y contradictoria de significantes, llegando incluso a lo que podríamos identificar como delirio. Tanto en los monólogos que recorren caminos sinuosos como en las características listas arbitrarias (parientes cercanas de lo borgiano), pero también en los diálogos repletos de supuestos y sobreentendidos, el lenguaje de sus personajes y de sus narradores discurre como la lluvia, mojándolo todo a su paso.

4

El fantasma es una de las figuras ruizianas por excelencia. Su aparición es constante en su filmografía, como personaje, como comparsa, como sombra, como una presencia. Es, de hecho, uno de los aspectos más estudiados. Acá nos interesa en un sentido más específico, como fuente sonora. En *La casa Nucingen* (2008), el doctor, interpretado por Luis Mora, dice: «A un fantasma se lo ve o se lo escucha, pero nunca ambas cosas al mismo tiempo». De hecho, en el film, las apariciones visuales están desligadas de sus manifestaciones sonoras, como podemos observar en la siguiente escena.

La manifestación sonora se da, como sucede con las imágenes, como una irrupción. El hecho de que se trate de doce golpes, tal como lo anuncia Bastién, recuerda también una división, la del cañonazo del mediodía. Como sea, se trata de un sonido diegético, forma parte del hábitat de los personajes por lo que es percibido por ellos. Un caso similar se da en *La recta provincia* (2007).

En este caso, es un penate² el que se manifiesta, pero lo hace además suplantando la voz de un vivo, en este caso la de Rosalba. El tema del doble es otro de los ejes del universo ruiziano. Nos encontramos una vez más con Freud, pero también con el romanticismo. No se trataría, de todos modos, tanto de una referencia cruzada sino, según lo que postula Ruiz, del carácter universal del folclor. En este ejemplo y el anterior, las voces provienen, como se ha dicho, del espacio que habitan los personajes, pero al tratarse de una voz incorpórea existe una ambigüedad respecto de su posición relativa. ¿Está fuera de campo? Ciertamente no está en el campo, pero tampoco podemos situar la fuente de emisión de ese sonido en un cuerpo físico.

La escena resulta ya extraña por la procesión de los inquilinos o la anotación anacrónica de los antibióticos en el diálogo, pero si prestamos

² Los penates, seres míticos de origen romano, son dioses o espíritus protectores del hogar.

atención al sonido, aparece el graznido de un pájaro en el momento en que el doctor Chandía le anuncia la pronta muerte de Paulita a don Federico. Se trata de un sonido que aparece sólo en ese momento y que remite, como podemos deducir, nuevamente a una cuestión del folclor. Se trataría del tué tué, pájaro de mal agüero que, en el campo, se asocia habitualmente al anuncio de la muerte. El sonido es parte del ambiente, pero se destaca por su repentina aparición y consecuente desaparición, y es ignorado por los personajes. Se trata entonces de una indicación para el espectador. Un caso más ambiguo es el que aparece en el siguiente ejemplo de *Cofralandes* (2002).

Esta vez la intervención de la fuente de la voz pareciese situarse en el fuera de campo, es decir, en la continuidad física inmediata respecto del campo que podemos observar, pero el personaje en el campo que debiese responder claramente a la dirección desde donde proviene la voz mira en distintas direcciones. Parece escuchar la voz, pero no parece saber de dónde proviene. Por otro lado, no actúa en consecuencia tampoco, ignorando las advertencias del que podríamos identificar como su subordinado.

5

Los ejemplos anteriores remiten a la clara pertenencia de las fuentes sonoras al universo diegético. Los siguientes casos se sitúan en un espacio extradiegético, es decir, fuera del mundo de los personajes. Este es el espacio habitual del narrador, como aparece en el siguiente caso, de *Las soledades* (1992).

Aquí, la voz del propio Ruiz relata un sueño donde se observa a sí mismo como un niño y luego escuchamos la voz del personaje del propio sueño antes de volver a retomar la voz del narrador. No obstante, durante el último segmento del sueño la voz se desincroniza, delatando el artificio del doblaje. Estos juegos de idas y venidas son bastante habituales en su cine y prácticamente nunca se encarga de crear una ilusión de realidad. Antes bien, destaca su aspecto hechizo. Es este también el espacio habitual que Ruiz utiliza para desplegar sus listas, como en otro ejemplo de la misma película.

A diferencia de otros ejemplos similares, como los que aparecen en *Cofralandes*, acá es importante no sólo que se trate de una lista de supersticiones, sino que sea dicha por un niño. El timbre alude de algún modo a la propia infancia del director al tiempo que remite al carácter mágico con el que los niños invisten algunas cuestiones cotidianas. Como sucede

con otros personajes, como Paulino en *La recta provincia* o Paulita en *Días de campo* (2004), se representa la cultura campesina como una suerte de infancia de la sociedad chilena. Veamos este otro ejemplo de *Cofralandes*.

La alteración de la distancia de la fuente hace presente una vez más el artificio. No es habitual que el tratamiento espacial del sonido se haga tan presente en el espacio extradiegético. Un caso más complejo se presenta en el siguiente ejemplo de *Cofralandes*.

Acá, el relato del cuento de san Francisco está acompañado o interrumpido por una serie de quebrazones de vidrios. Podríamos pensar en un inicio que se trata de sonidos producidos en el mismo espacio extradiegético, lo que ya sería una anormalidad puesto que este es, normalmente, un espacio sin atributos particulares, un espacio neutro, pero el sonido de la barrida de los vidrios hacia el final del relato genera la duda de si se trata de sonidos diegéticos, situados, por lo tanto, en el fuera de campo. Una relación menos ambigua y más claramente simbólica es la que aparece en los siguientes ejemplos de *Días de campo*.

En ambos casos se trataría, utilizando un concepto de David Bordwell, de comentarios narrativos abiertos, es decir, de responsabilidad del autor, o del meganarrador si nos situamos desde las teorías de la narratología. En ambos casos escuchamos la irrupción repentina de un sonido, un reloj, por ejemplo, que aparece y desaparece, por lo que difícilmente podemos asumir que se trata de una fuente de emisión sonora que se encuentra en el espacio de los personajes, pero que se trata asimismo de un sonido que podría estar perfectamente naturalizado en ese espacio. Lo mismo sucede con el viento que aparece en el momento en que don Federico ingresa a la pieza de Paulita. En ambos casos hay un comentario que semantiza el espacio. El reloj indica el tiempo que falta para el viaje y el viento representa el alma que se va, la pronta muerte de Paulita.

6

En los siguientes ejemplos, que pertenecen a *Cofralandes*, el sonido ya no es simbólico, sino que es tratado como sonido directamente, es decir, como materia sonora.

Ahí tenemos claramente una intervención por parte del autor en un sentido más próximo a esa idea puesto que no funciona como narrador porque no está narrando. Pero llega aún más lejos delatando las referencias que trabaja Ruiz.

Es claro que este tipo de trabajo lo podemos encontrar en Hugo Ball y los dadaístas o en Isidore Isou y los letristas, y que entronca hacia el final con la guitarra como si estuviera preparando una paya o una cueca.

Para finalizar, un par de observaciones. En una anotación de su diario, del 20 de enero del 2004, dice Ruiz: «El sonido es inseparable de la imagen» (235). No concibe el sonido como algo inseparable de la imagen. No en una relación necesariamente de dependencia o interdependencia sino de constelación. Es decir, que cada uno corre por su carril, pero corren juntos siempre. A este respecto, Waldo Rojas se refiere al «descalce flagrante entre lo dado a ver y lo dado a oír» (29).

Referencias

- Barthes, Roland (2007). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.
Rojas, Waldo (1984). Raúl Ruiz: Imágenes de paso. *Revista Enfoque*, 2: 27-31.
Ruiz, Raúl (2017). *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Tomo 2. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.



Mundos de Ruiz

Documentación lingüística y cultural del pueblo mapuche en el film *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971)¹

ANDREA SALAZAR VEGA

1. Lesuento. Mi nombre es Andrea Salazar, soy profesora de mapudungun y actualmente estoy cursando el doctorado en Estudios Interdisciplinarios en esta universidad. El acercamiento que tengo con la película que acabamos de visionar y, espero, audicionar, surge motivado por el deseo que tenemos muchos integrantes del pueblo mapuche: hacer uso del mapudungun en la cotidianidad, en nuestras casas y en nuestro territorio, poder hablar en mapudungun con nuestros hijos e hijas. Para eso, la mayoría del tiempo nos encontramos con más obstáculos que facilidades: la lengua mapuche —mapudungun, mapuzugun, chedungun o tse sumun, como se le llame dependiendo de la variante dialectal—, en la actualidad es utilizada mayormente por los *fúchakeche*, ancianos y ancianas que viven en el campo o esparcidos por las grandes ciudades. Cada vez hay menos niños que la adquieran como lengua materna. No contamos con nutridas bibliotecas donde sacar ejemplares de libros escritos en lengua mapuche. Si prendemos la tele o la radio, es más probable que nos encontremos con un programa en inglés que uno en mapudungun. Por distintos motivos, entre ellos la fuerte discriminación, racismo y genocidio hacia los pueblos indígenas que se ha venido experimentando en nuestro continente desde la llegada de los colonos peninsulares, el mapudungun se halla en un alarmante estado de peligro, pues cada vez se ve más amenazada su vitalidad lingüística. Desde la sociedad mapuche existen enormes esfuerzos por revertir esta situación. Estudiamos mapudungun leyendo a los curas que registraron la lengua a principios de 1900, nos juntamos a poner en práctica lo aprendido, buscamos a los hablantes maternos para conversar, esperamos con ansias el verano para ir al *ngillatun* a oír fluidamente la lengua de nuestros abuelos. Y en esa necesidad, buscando materiales didácticos para enseñar mapudungun, nos encontramos con este registro maravilloso que desde hace unos cinco años circula por la web.

1 Ponencia leída en el coloquio «Perspectivas del cine de Raúl Ruiz: Chile (1990–2011)», realizado en la Universidad de Valparaíso, en noviembre de 2017. Las traducciones al mapudungun fueron hechas por Cristián Vargas Paillahueque y la autora. Es posible encontrar una versión más completa de esta investigación en el artículo en coautoría de Salazar y Vargas (2018).

2. Hablar sobre *Ahora te vamos a llamar hermano* (1983) nos remonta a una época distinta de la estudiada en este coloquio. Si bien el film fue realizado a principios de la década de 1970, creo que de igual manera pertenecería al período del llamado «retorno», porque fue recién en el año 2012 cuando se exhibió por primera vez en Chile. Raúl Ruiz continuó retornando fragmentadamente a su tierra natal, incluso después de su muerte.

Acceder al cortometraje de por sí no resultó una tarea fácil: fue producido durante el gobierno de Salvador Allende en su gira por Wallmapu en marzo de 1971, por el entonces joven Raúl Ruiz como director, en su calidad de militante de la Unidad Popular, y su equipo conformado por José de la Vega, a cargo del sonido, y el uruguayo Mario Handler, en cámara. El rodaje habría durado únicamente un día: el 28 de marzo de 1971, día en que Allende inaugura el Instituto de Capacitación Mapuche en Temuco y da el anuncio público de que promulgará una proto-ley indígena, todo lo anterior enmarcado en el álgido proceso de Reforma Agraria que se estaba llevando a cabo en Chile desde el gobierno de Frei Montalva. Luego de registrar, el grupo de realizadores habría vuelto de inmediato a la capital para continuar con su vertiginoso ritmo de producción audiovisual. Todo el material habría quedado en manos de Carlos Piaggio, montajista de origen argentino que venía trabajando junto a Ruiz desde los años sesenta en filmes como *El tango del viudo* (1967), *Tres tristes tigres* (1968) y *La colonia penal* (1970). Habiéndole consultado a Valeria Sarmiento, asistente de dirección del documental, me indicó que la traducción del mapudungun al español habría estado a cargo de un profesor de la Universidad de Chile, pero que no recordaba su nombre. Según mis averiguaciones, se trataría de Domingo Curaqueo Huaiquilaf, quien fue profesor de lengua mapuche en el Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas en la Universidad de Chile, sede Santiago, durante esos años. En la ficha técnica de la mayoría de las filmografías, figura Citelco como casa productora, esta última asociada a la figura del socialista Darío Pulgar; sin embargo, sabemos que la película se hizo con la cantidad mínima de recursos, sin etapa de preproducción, en un espontáneo impulso de documentar la efervescente coyuntura política que les estaba tocando vivir.

En lo que ha significado investigar para construir la cronología de la producción de este documental, entrevistamos a Pepe de la Vega en septiembre pasado. Me contó que utilizó un moderno grabador marca Nagra —pionero equipo que permitía hacer sonido directo de mejor calidad—, un micrófono Sennheiser 8/16 y cintas magnéticas Scotch. En cuanto a la cámara, se habría utilizado una Eclair NPR de 16 mm. Al referirse a esta

cinta, Ruiz señaló: «Se trató de aprovechar al máximo el sonido directo, dejar hablar a los mapuches y acentuar algunos elementos que nos llamaron la atención» (300).

No hay certeza de cuándo se dispuso el corte definitivo de la película como la conocemos hoy en día, pero todo indica que la posproducción completa se habría desarrollado antes del golpe. Jacqueline Mouesca señala que la difusión de este tipo de cine documental fue precaria, porque no se exhibía en las salas de cine comercial, sino en un reducido circuito de sedes sociales, sindicales y estudiantiles (78). Sin embargo, en el libro *Ruiz faber* (2007), edición italiana a cargo de Eduardo Bruno, figura la información de que este film se habría exhibido en diversos festivales de cine europeos: en 1971 en el Festival de Pesaro junto a *Nadie dijo nada* (1971), el mismo año en Madrid, Londres y Bruselas, en 1972 en Rotterdam y, finalmente, en la Bienal de Venecia en octubre de 1974, como parte del programa «Testimonianze Cinematografiche sul Cile. Proposte di nuovi film», en donde también se mostró *La expropiación* (1974). Una copia de *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) quedó guardada desde ese entonces en el Archivo Histórico de Arte Contemporáneo de la Bienal de Venezia (ASAC). Treinta y ocho años después, el año 2012 se transforma en un momento clave dentro de esta historia: la película es restaurada en el laboratorio L’Immagine Cinema Ritrovata, que depende de la Cineteca de Bolonia, por encargo de la Bienal de Venezia que programó una retrospectiva de filmes realizados por directores latinoamericanos exiliados en Europa. Es hallada por la antropóloga chilena María Paz Peirano mientras visitaba el Laboratorio de Bolonia: me contó que, sin proponérselo, encontró una lata con el rótulo «MAPUCHES» que llamó su atención, preguntó y le informaron que era la cinta en proceso de restauración del documental de Raúl Ruiz, el cual, hasta ese entonces, se encontraba perdido. De este modo, la cinta restaurada pudo ser estrenada en el festival de cine de Valdivia ese mismo año, sorteando así el destino trágico de otras películas del período como *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972), *Palomilla brava* (1973) y *Abastecimiento* (1973), que probablemente nunca aparecerán si es que fueron quemadas en los allanamientos a los almacenes de Chile Films durante la dictadura de Pinochet. Este año, formó parte del ciclo «Chile a 50 años de la Reforma Agraria», organizado por la Cineteca Nacional, programación que también incluyó los títulos *Nutuayin mapu. Recuperemos nuestra tierra* (1969) de Carlos Flores, *San Juan de la Costa* (1971) de Leo Kocking y *No nos trancarán el paso* (1972) de Guillermo Cahn, películas pioneras en incluir dentro de sus temáticas la problemática de la

identidad étnica referida al pueblo mapuche y el despojo territorial, entre las cuales yo incluiría la extrañada cinta *Moisés Huentelaf* (1972) de Leo Kocking y la bellísima *Amuhuelai-mi. Ya no te irás* (1972) de Marilú Mallet.

3. Sin embargo, *Ahora te vamos a llamar hermano* porta como documento un valor distintivo que las mencionadas películas no poseen. Por el hecho de estar hablada casi en su totalidad en mapudungun, constituye lo que desde la lingüística de la documentación se denomina corpora de registros transparentes de una lengua (Woodbury 2011), es decir, cualquier tipo de representación léxico-gramatical preservable en el tiempo, ya sea en formato escrito, sonoro o audiovisual. En el caso de las lenguas en peligro o amenazadas en su vitalidad lingüística, como sucede con las lenguas indígenas, la actividad de la documentación cobra una vital importancia para los propósitos del movimiento social que lucha por la revitalización de estos idiomas. Este tipo de registros constituyen la posibilidad de acceder a un documento fiel de cómo se utilizaba el mapudungun, nuestra lengua materna de herencia.

Poner atención a los distintos registros orales que nos presenta el documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), supone el ejercicio de quitarnos los ropajes del colonialismo acústico al que hemos estado expuestos desde la invasión del continente americano, haciendo el esfuerzo consciente de desplegar la memoria colectiva de la escucha. No es inusual hallarnos frente a hablantes de lenguas transoceánicas —como el francés, inglés, portugués o chino— y, sin ir más lejos, la mayoría de las producciones audiovisuales comerciales se realizan en esos idiomas. De modo que abrir nuestros oídos a estos sonidos amenazados, producidos por comunidades de hablantes indígenas, se constituye como una encarnada tarea de descolonizar los sentidos y formas de entender el mundo.

4. En cuanto al estado de la lengua mapuche que podemos apreciar a partir de la escucha atenta del documental, nos gustaría destacar algunos aspectos referidos a la vitalidad y variedad sociolingüística, que permiten recrearnos una imagen cabal de cómo se hablaba mapudungun en *Ngulumapu* hace cuarenta y cinco años. Aparecen en escena personas mapuche de distintas edades, género y procedencias, y es a través del sonido que logramos identificarlos mejor y entender más allá sus historias.

La vitalidad lingüística se refiere al grado de mantención de la lengua en un espacio determinado, que se rastrea a partir de categorías que distinguen entre «lenguas vivas», «en peligro», «amenazadas» o «extintas», según el número de hablantes, grados de competencia en la lengua, entre otros aspectos cercanos a una concepción bastante biologizante del fenómeno. En el film, podemos distinguir claramente que el mapudungun hablado por las personas mayores (sobre los cincuenta años) es el de hablante materno, es decir, de quienes aprendieron como primera lengua el mapudungun e incluso fueron monolingües. Esto se aprecia, en parte, en la escasa aparición de préstamos del castellano o neologismos en los discursos y *ülkantun* (cantos) que entonan la pareja de ancianos al inicio del film, en contraste con la presencia del joven de chomba roja, imprescindible anónimo que aparece en varios momentos del documental. Este joven probablemente ronda entre los veinte y treinta años de edad, de modo que corresponde a otra generación de hablantes que estuvieron mucho más expuestos a los influjos de los centros urbanos en la segunda mitad del siglo XX. Por su manera de hablar, podemos darnos cuenta de que su mapudungun corresponde al del sujeto bilingüe, que es «más imperfecto», pues está poblado de expresiones provenientes del español, y por su pronunciación y manejo titubeante del idioma². Sin embargo, este joven, al entrar en confianza en su comunidad y probablemente ya con unas cañas de vino en el cuerpo, se suelta y habla con mucha más fluidez. Es destacable que, a pesar de usar numerosos préstamos, eso más bien sirve para complementar su vocabulario y reforzar su discurso, como cuando profiere los insultos o *lukatu*: «Weda rakiduam nielu eymün, wedake dungu nielumün [nielu eymün], weda ngülam nieymün, weda longko, piru longko nieymün, momio, sinvergüenza»³, o cuando interpela a la cámara hablándole como si se dirigiera a un *wingka*: «¿Chummuelu? Müleymin [müleymin] momio. ¿Chummuelu tüfa mew lladkütu nieymün? Inchiñ nieñ ñi poder tüfa wüla, feymew lladküütumenieymün. Más de 150 años kuyfi mew may, weñeymün mapu, weñeymün kom fillem [...] , külliñ»⁴.

Del mismo modo ocurre en el testimonio de una machi entrevistada en la ciudad de Temuco, escena que presenta una doble dificultad, pues el montaje fuera de campo no hace coincidir la imagen con el audio y, además,

2 Como cuando dice: «Ka eymün tukuymün solicu/ ta mi kimael tunten mapu ta mülen reducción mew, ka inaltulimün fundo mew, ka rio mew, lewfu mew».

3 «Los que tienen mal pensamiento, malos asuntos, malos consejos, mala cabeza, que tienen gusanos en la cabeza, momio, sinvergüenza».

4 «¿Por qué? Ustedes momios. ¿Por qué ahora están enojados? Ahora nosotros tenemos nuestro poder, entonces se van a sentir ofendidos. [Por] más de 150 años, en el pasado, han robado de todo [...], animales».

el subtítulaje está particularmente incompleto. La machi, en una demostración de alta fidelidad lingüística, ocupa palabras en castellano que mapuchiza de una manera muy natural en su *piam*: «*Gracias piafiñ, welu kumplipe, küme kumplikekünu, kümekünunieaeiñmew iñchiñ mapuchengen, mapuche ngen-mapu ngen, pero küme kumpliaeíñmew, feymu mañumafíñ. Iñchiñ nieawpáiñ tūfa mew, kumplipafíñ, recibipafíñ con todo cariño mew*»⁵. Por consiguiente, el film nos permite apreciar la alta vitalidad del mapudungun hablado en la década de los setenta, al menos en dos niveles etarios, lo que hace posible disfrutar de esta cinta casi completamente hablada en lengua mapuche.

Por otra parte, podemos apreciar distintas variedades dialectales, que configuran un complejo mapa de la situación sociolingüística del mapudungun en ese entonces. Al transcribir y traducir los distintos registros, tarea que hemos emprendido con Cristián Vargas Paillahueque, compañero de la organización Kom Kim Mapudunguáiñ, dedicada a la enseñanza del mapudungun, identificamos algunas palabras que no reconocíamos, en particular «*püür*»⁶ y «*dapiwman*»⁷. Luego de buscarlas en el *Diccionario Mapudungún-Español y Español-Mapudungún* de José de Augusta, notamos que ambas están cifradas como pertenecientes a la variedad geográfica de Huapi, es decir, de la zona *lafkenche* o costera. Posteriormente, este dato se comprobaría al escuchar la procedencia de las personas entrevistadas en la zona rural: «*Pu ke chaw, pu ke papay, pu ke peñi, newentuayiñ, Forowe mew*»⁸, importante información que no aparece consignada en los subtítulos. Por último, si efectivamente quien tradujo fue Domingo Curaqueo Huaiquilaf, esto abriría otra ventana: la variable dialectal de los mapuche migrantes en la gran capital.

5. En cuanto a la documentación sociocultural, el film presenta un rico acervo de prácticas tradicionales propias del arte verbal mapuche. El canto que cierra el documental es conocido como *ülkantun*, forma musical improvisada que se canta *a cappella* en distintos momentos y con distintos propósitos. Existen los *machi ül*, *ketrán ül*, *mafün ül*, *ayekan ül*, entre muchos

5 «Diremos gracias, pero que cumpla, que nos cumpla bien, que nos cumpla bien a nosotros como mapuche, como gente, pero que nos cumpla bien, entonces le agradeceremos. Nosotros ahora lo tenemos acá, hemos cumplido, los hemos recibido con todo cariño». Nosotros ahora lo tenemos acá, hemos cumplido, los hemos recibido con todo cariño».

6 «Inmediatamente» (Augusta 2017 [1916]: 182).

7 «Aporcar» (Augusta 2017 [1916]: 31).

8 «Señores, señoritas, hermanos, fortalezcámonos, en Forowe». Forowe es el topónimo de Boroa, en su acepción antigua, utilizada hasta la actualidad. La localidad de Boroa está ubicada a treinta kilómetros de Temuco hacia la costa.

otros, afortunadamente bastante vigentes en la actualidad. Quisiera relevar el registro del *traf ülkantun* sacado por la entrañable pareja de ancianos, tipo de *ülkantun* poco frecuente en el cual se intercalan dos voces, armando un canon melódico que impacta en nuestra percepción no habituada a esa armonización. Figura también el *nütram*, género literario oral que normalmente tiene la forma de una conversación, en el cual se narran historias que se tienen por ciertas. En cuanto al catastro de *ayekawe* o instrumentos musicales que suenan durante el film, tales como la *pifilka*, *kultrun* y *kas-kawilla*, quisiera detenerme en la documentación exhaustiva de la *trutruka* que realiza el equipo hacia el final del mismo. Elisa Avendaño Curaqueo, destacada ejecutora de la música tradicional, señala que «para la elaboración de una *xuxuka*, antes de cortar el *koliwe*, árbol que dará origen al instrumento, se debe obtener el permiso previo de la naturaleza, de los *newen* o fuerzas y protectores o gen que gobiernan los elementos naturales» (Avendaño *et al.* 2010: 16). Todo este conocimiento estaría albergado amorosamente en nuestro documental.

6. Para concluir, quisiera proponer la siguiente hipótesis: sin habérselo propuesto, Ruiz y su equipo son pioneros en la documentación lingüística y cultural del pueblo mapuche, realizando un ejercicio de lo que hoy llamamos antropología o etnografía audiovisual. Esto por distintos motivos: en primer lugar, el uso de equipos técnicos de punta para la época permitió un registro sonoro capaz de ser decodificado como *corpora transparente*. El contexto del registro documental, en cuanto a su carácter espontáneo, sin previo contacto y por ende mediatización de los participantes, muy en el estilo del noticiero televisivo que empezaron a cultivar los movimientos filmicos de los años 1960 y 1970 en América Latina (Ossa 2013: 145), nos habla de la aspiración colectiva de producir un tipo de cine político, el documentalismo realista, que luego sería interpelado por las vanguardias artísticas.

Sin embargo, el progresismo y compromiso político de Raúl Ruiz y de los cineastas chilenos que han documentado distintas prácticas culturales mapuche, es puesto en cuestión por la crítica decolonial. ¿Por qué no se reconoce el nombre de los participantes en el film? ¿Por qué no hay mención en los créditos de quien tradujo y propició el subtitulado de la película? ¿No es importante reconocer la labor del intérprete que acompañó al equipo en las dos locaciones principales: el joven de chaleco rojo que actúa como entrevistador y productor local? Entendiendo las dificultades

técnicas de la época, ¿no habría sido un verdadero acto revolucionario exhibir el documental de vuelta en Wallmapu, como mínima retribución y reconocimiento de los sujetos mapuche involucrados en la producción? El inconsciente extractivismo cultural ejercido por Ruiz se puede apreciar en la casi inaudible marca sonora de alguien que repara: «No, en su idioma, dígalo en su idioma», cuando le piden hablar a la machi que atestigua en mitad de la marcha. Como pueblo, agradecemos y apreciamos sobremanera este registro documental, sobre todo cuando al comentarla Ruiz señalaba: «Es una película muy poco preparada, hecha con el máximo de honestidad [...]. Todo con una espontaneidad que considero importante [...]. La película está completamente hablada en mapuche y subtitulada en castellano, está hecha para ellos». (Cuneo 2013: 300-301). Pero el momento actual obliga a que las y los realizadores audiovisuales, lingüistas, antropólogos, etnomusicólogos, etc., se cuestionen a fondo sus prácticas coloniales de investigación y creación en contextos de pueblos indígenas. He ahí el desafío y la invitación que les propongo. *Chaeltu*.

Referencias

- Augusta, J. (2017 [1916]). *Diccionario Mapudungún-Español y Español-Mapudungún*. Temuco: Ediciones UC Temuco.
- Avendaño, E., R. Millaman, C. Melillan y G. Brevis (2010). *Aukinkoi ñi vlkantun*. Temuco: Talleres de Imprenta América.
- Cuneo, B. (ed.) (2013). *Ruiz. Entrevistas escogidas-filmografía comentada*. Santiago: Ediciones UDP.
- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago: LOM.
- Ossa, C. (2013). *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: FCE.
- Woodbury, A. (2015) [2011]. «Capítulo. La documentación lingüística». En Comrie, B. y L. Golluscio (eds.). *Language Contact and Documentation/Contacto lingüístico y documentación*. Berlín: De Gruyter, pp. 9-47.

Cita en la oscuridad: el cine de Raúl Ruiz como arte de sombras

EDUARDO A. RUSSO¹

La vía de las sombras

El título de nuestro artículo rinde homenaje a aquella clásica novela de Cornell Woolrich que narraba cierto encuentro reiterado, tan deseado como inquietante, cuyo fatal resultado era a la vez buscado y temible. La ambivalencia de las sombras que conviene al *thriller* será aquí también pertinente. Pero nuestra incursión se refiere, por cierto, a esa cita que es pactada entre el cine y las sombras. Pensar el cine como arte de sombras involucra dos sentidos complementarios. Por una parte, está aquel que proviene de considerarlo como un arte posibilitado por lo sombrío. El cine es una experiencia que requiere una cierta oscuridad preliminar, indispensable para que la imagen pueda desplegarse por el impacto del haz de luz del proyector sobre una pantalla. Esa sombra expandida hacia una oscuridad expectante y en cierto modo protectora es, aunque parcial, condición previa para la proyección lumínica. Pero también están las sombras que se presentan en el seno mismo de la pantalla: esta cita en la oscuridad lo es también con ciertas sombras que se revelan tanto o más importantes que lo iluminado.

Intentaremos entender el cine de Raúl Ruiz como una manifestación cinematográfica ejemplar del cine como arte de sombras, heredera y actualizadora de prácticas seculares como los teatros de sombras, las así llamadas sombras chinescas, los distintos espectáculos de sombras, *shadowplays*, que se han sucedido desde centurias, en Oriente y Occidente. Mentir la relación entre el cine y las sombras nos conduce a observar atentamente lo que ocurre en la pantalla. Allí no se localiza sólo el trabajo de la luz y los mundos que esta hace percibir: lo que tiene lugar en la proyección es más bien un interjuego donde luz y sombra son inseparables, plantean sus vinculaciones, entablan sus combates. Por lo tanto, referirse al cine como arte de sombras, además de mentar una oscuridad de inicio, lleva a concentrarse en la manifestación concreta de las sombras en pantalla.

1 Profesor en la Universidad de La Plata, Argentina.

Sombras entendidas no como carencia de luz, sino como presencias actuantes por derecho propio. Estas sombras, como advertiremos, son un elemento fundamental en la poética del cine de Raúl Ruiz, tanto en su despliegue en forma oral o escrita como en su trabajo de cineasta. Una práctica cinematográfica, recordemos, no es algo necesariamente dependiente de una teoría, de un sistema de ideas generales sobre eso que llamamos cine, sino más bien de una poética, un conjunto de asunciones destinado a orientar determinada producción. Para Ruiz, una poética no era otra cosa que «...el corpus de opiniones, intuiciones y razones que a lo largo de los años me ha llevado a hacer películas» (Ruiz 2013a: 151). En cierto sentido, cabe consignar que una poética no es un sistema, ni una filosofía, sino que es, como el propio Ruiz recordaba, algo con efectos prácticos, más cercano a una receta de cocina. Y en la poética ruiziana las sombras son un ingrediente decisivo, fundamental, en lo que podríamos considerar su método. Intentaremos contornear algunos perfiles en ese mundo de sombras y nos detendremos en algunas de las sombras particulares que habitan ese mundo. Para ello, más que adoptar una exposición lineal, tal vez sea conveniente seguir itinerarios oblicuos, cercar nuestro objeto por medio de rodeos sucesivos. Esto es, seguir el camino sugerido tantas veces por el cineasta: «irse por las ramas, derecho a lo esencial». (Ruiz 2013b: 330). Seremos, por nuestra parte, fieles a esta enseñanza en los desarrollos que siguen y sus sinuosos itinerarios.

A la caza de sombras, comencemos por localizar algunas referencias ineludibles, provenientes de los escritos ruizianos. Entre ellas deberemos destacar, por ejemplo, el discurso pronunciado por Ruiz al recibir el doctorado Honoris Causa de la École Normale Supérieure de Lyon, «Other Form of Life», publicado inicialmente en la edición electrónica *Lola*, en su número 2, dedicado al tema de los demonios: *Devils* (Ruiz 2012). También serán decisivas las entradas «Imago» y «Sombra» (Ruiz 2013a: 155, 168), en el segundo volumen de su *Poética del cine*; el discurso «Máquina solar, noctámbula», pronunciado en 1997 en la entrega del Premio Nacional de Artes de Reproducción y Audiovisuales (Ruiz 2013a: 329); junto al artículo «El cine, arte de la sombra» en su tercera *Poética del cine*, que recoge otra versión del citado discurso de Lyon (Ruiz 2013a: 436). En una revisión que se limita a ser representativa, no exhaustiva, del tratamiento de este tema en los escritos de Ruiz, es posible evidenciar cómo las sombras insisten en el pensamiento ruiziano como un motor permanente de sus desarrollos, intrínsecamente ligadas con la materia y la forma de lo cinematográfico. Más allá de ser el sujeto central de estos escritos específicos, las sombras

son también temas que se extienden transversalmente, a modo de *basso continuo*, a lo largo de cuerpos enteros de su escritura. Por ejemplo, desde la *Poética I* a la *Poética II*, es posible observar el pasaje de la crítica a la teoría del conflicto central como una preocupación fundamental de la primera, hacia la crítica de la imagen unificada (en tiempo y espacio) como tema decisivo de la segunda. Es posible detectar un cambio de acento, desde el predominio del enfoque de cuestiones narrativas en la *Poética I* a la expansión de cuestiones de imagen y representación en la *Poética II*: en este segundo volumen, las sombras comienzan a poblar particularmente los asuntos tratados. Una imagen desdoblada: entre cuerpos y sombras, por un lado, pero también entre unos y otros tipos de sombras. Imagen dividida, estallada, como si las sombras fueran el arma fundamental para quebrar la presunta unicidad espacial y temporal de cada plano, ingresando una dimensión de irrupciones perturbadoras, las marcas de una presencia distinta e irreductible en pantalla. Como podemos ver, en los pensamientos del cine expuestos por el autor en forma escrita las sombras puntúan no pocos caminos, se resisten a abandonarnos. Declara en su *Poética II*: «La sombra nos seguirá hasta el fin de este manual que nos interesa. Y seguirá siguiéndonos una vez que hayamos cerrado el libro» (Ruiz 2013a: 184). Pero esos son más abundantes aún si nos asomamos a la pantalla.

Son tantas las participaciones de las sombras en el cine de Raúl Ruiz que, acorde a la extensión de su corpus escrito y cinematográfico, se hacen multitud; acechan, como corresponde, casi en cada superficie y en cada rincón desde períodos tempranos de su filmografía. Aunque la elaboración de un catálogo de sombras en sus películas nos excede, se impone por su propia presencia y abundancia una certeza: Raúl Ruiz se encuentra entre los grandes maestros de sombras (evocando esa bella expresión que los franceses escogieron, entre otras cosas, para designar a los operadores de las ilustres linternas mágicas: *montreur d'ombres*) de la historia del cine. Es posible establecer un linaje que va desde Friedrich Murnau, Fritz Lang, Carl Theodor Dreyer, Edgar Ulmer y Jacques Tourneur, entre otros, en el cine clásico, hasta David Lynch, Pedro Costa o Kiyoshi Kurosawa en la pantalla contemporánea. Todos ellos han designado a las sombras como portadoras de una función crucial en sus poéticas. Entre ellos, haciendo de conexión fundamental entre los maestros fundadores del cine silente y los cineastas contemporáneos, es posible ubicar la extensa y prolífica filmografía de Ruiz, a lo largo de sesenta años de cine.

Como hemos señalado, la sombra está en el mismo origen o basamento del cine, pero es posible remontarnos mucho más atrás en nuestro

trato con las imágenes. Las sombras ya intervenían de modo decisivo en la prehistoria. En las cavernas de Chauvet, de acuerdo a lo conjecturado por Werner Herzog y los investigadores de las imágenes paleolíticas que es posible ver en su documental *La caverna de los sueños olvidados* (2010), ya cumplían un papel decisivo. Si para un espíritu convencional es posible considerar las imágenes en las cuevas prehistóricas como precursoras de la pintura, esa delimitación apunta a solamente una parte de una experiencia que, por cierto, habrá sido mucho más compleja. Lo que en cuevas como las de Chauvet se ponía en juego, demuestra Herzog, era una danza intrincada de cuerpos, luces, imágenes y sombras en un tejido móvil y en transformación, cuyos elementos eran inseparables. Allí las imágenes y las sombras participaban por igual de acontecimientos extraños, difícilmente comprensibles en términos de lo que entendemos como pintura. Más bien era como si las imágenes trazadas en las paredes participaran de una mezcla de instalación y *performance*, a partir del juego de esas representaciones con las fuentes lumínicas que portaban aquellos humanos distantes, junto a actividades que tan sólo podemos conjeturar, pero que se extendían a lo largo de un tiempo definido por la participación. Las imágenes cobraban forma como acontecimientos híbridos, formados por trazos y manchas, luces y sombras de cuerpos sobre la roca, tan significativos como en movimiento y efímeros, no como objetos estáticos y permanentes.

En la tradición pictórica, no obstante su culto a una imagen fijada con aspiraciones duraderas, no deja de haber, desde la Antigüedad, una clara conciencia de las sombras y su participación en la configuración de las imágenes. En los mismos textos fundadores de la tradición griega, según nos señalan Dominique Païni (2008), Jacques Aumont (2012) o Victor Stoichita (1999), es posible observar este lugar fundante de la sombra en los orígenes míticos de la pintura. Plinio el Viejo, en el libro XXXV de su *Historia Natural*, recuerda ese origen con su evocación de la Dama de Corinto. Hija del alfarero Butades, esta joven corintia trazó en una pared, con un carboncillo, la silueta de su amado que pronto se iría de viaje, a partir de la sombra que su cuerpo proyectaba por la luz de una vela. Plinio cuenta que ese trazo de un contorno en la pared sirvió a Butades para modelar con arcilla un rostro que, además de servir para recordar al novio amado, en un mismo relato integra un mito originario del dibujo, la pintura y la escultura, en un múltiple ejercicio de mímisis derivado de la sombra inicial. Entre las representaciones pictóricas del mito de la Dama de Corinto destacan, dentro de la tradición clasicista, las realizadas por Joseph Wright de Derby (*La doncella corintia*, 1782) y Joseph-Benoît Suvée (*La invención del*

arte del dibujo, 1791). En ambos ejemplos de pintura narrativa la acción se condensa en el instante crucial en el cual la dama traza, a partir de la proyección de la sombra de su amado en la pared de su hogar, el contorno de la silueta que le permitirá recordarlo y, de algún modo, tenerlo cerca de sí, durante la larga ausencia de su viaje inminente. Amor y sombra, traducido posteriormente en un amor a la sombra.

De modo literal, cabe anotar, Raúl Ruiz desarrollará su propia versión de este relato de origen, en línea similar con sus versiones pictóricas, en su *Berenice* (1983). Allí la heroína ocupa el lugar de la doncella de Corinto, trazando el perfil de su amado Tito a partir de la sombra proyectada por él en la pared de su morada. Historia de una separación insoluble, animada por personajes de diverso grado de espectralidad, *Berenice* ocupa un lugar crucial en el cine ruiziano, donde la representación es casi por completo absorbida por las sombras diseminadas en sus espacios y encarnando sus personajes masculinos, mientras la protagonista deambula, casi en todo su transcurso, como única presencia luminosa y corpórea en pantalla. El relato de Plinio compite así con la teatralidad de Racine para dar forma a una historia de sombras que es, a la vez, una reflexión sobre el cine mismo. Señalaba Ruiz: «Las sombras significan concretamente los fantasmas, las apariciones. Esa es la razón por la cual la película juega sobre todo con el dispositivo del que tradicionalmente se sirvió el cine para dar la impresión de aparición, de algo sobrenatural, del más allá» (Ruiz 2013b: 272).

El cine y alrededores: la sombra incidente

No todos son efectos de ausencia los suscitados por las sombras, ni evocaciones melancólicas. Ellas también pueden ser presencias perturbadoras, vehículos del engaño, como lo demuestra la intelección platónica en el Libro VII de la *República*. Según traduce Jacques Aumont, en la sección titulada «Sombras», dentro de *Materia de imágenes, redux*, Platón desarrolla un verdadero programa emancipador a partir de la progresiva liberación del esclavo, por medio del poder de su intelecto, de ese mundo de copias viles: «En principio, lo que distinguirá más fácilmente serán las sombras (*skias*), luego las imágenes (*eidola*) de los hombres y de los otros objetos que se reflejan en el agua, luego los objetos mismos, después el cielo nocturno, y finalmente el sol, no sus vanas imágenes (*fantasmata*) reflejadas en las aguas o en cualquier otro lugar, sino el sol mismo en su auténtico lugar» (2014: 293).

De la sombra a la luz, de los signos engañosos a la contemplación de lo que es, y allí donde es. De un modo decididamente platónico, a menudo el cine persevera en las metáforas o las condensaciones negativas de la sombra. Las presenta y utiliza como emisarias de un engaño, artificio ilusionista. Si no hay engaño, al menos su expansión abre lugar a la dubitación permanente. En *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942) una inolvidable escena se desarrolla en torno a una piscina. Una mujer es acechada por algo que no llegamos a ver, acaso una rival amorosa, acaso una pantera suelta escapada del zoo, o tal vez algo más difícil de precisar, entre animal y humano, natural y sobrenatural. Ante todo, vemos sombras, el problema es de qué son sombras ellas. El clímax de la escena está bañado en sombras ondulantes, de hecho, hay más zonas de sombra imprecisa que sombras figurativas, aunque en algún punto parece proyectarse la silueta sinuosa de una pantera, o tal vez un gato monstruosamente agigantado en esa proyección. Sombras, sí, pero ¿de qué? La movilidad y condición metamórfica de las sombras es fundamental en Tourneur. Todo lo contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en el delineamiento de las sombras en *El gabinete del Dr. Caligari* (1919). Vale la pena recordar las quejas de Jean Epstein, quien subrayaba que allí, incluso las sombras, todo era decorado inmóvil, fijo (Aumont 295). Es posible avizorar un estado pasivo de ciertas sombras, como las proyectadas en *Caligari*, y aquella condición activa y hasta abierta a una transformación permanente como es el caso de *Cat People*. Pero más allá de amenazar aquí con el esbozo de un paisaje general de las sombras en el cine, en el que Aumont o Païni han incursionado con maestría, estas acotaciones se dirigen tan sólo a que, a través de ellas, interroguemos las sombras en el cine de Raúl Ruiz, en quien puede detectarse tanto el linaje de los viejos maestros del cine, como algunas determinaciones mucho más arcaicas, como aquellos poderes heredados de distintas formas del teatro de sombras.

Entre los antiguos maestros de los espectáculos de sombras, una de las variantes más sugestivas parece haber sido imaginada por Samuel van Hoogstraten hacia 1678. En un conocido grabado, este discípulo de Rembrandt, experto en ilusiones visuales, dejó constancia gráfica de su danza de sombras. Figuras inanimadas y cuerpos humanos proyectaban sus figuras en una pantalla a partir de su disposición y evoluciones, jugando con los volúmenes en términos de su cercanía o distancia desde las lámparas. Van Hoogstraten intentaba así configurar situaciones maravillosas, metamórficas, que convocarían al asombro a los asistentes, a la vez de remitir conceptualmente a la alegoría platónica de la caverna.

Otra prolífica vertiente del inquietante trato con las sombras se desplegó, apelando a la imaginación de sus lectores, en el mundo de los relatos. Desde la narrativa oral a su despliegue en la literatura escrita, las sombras se han convertido en necesarias y ocasionalmente peligrosas compañías. Algunos textos fundadores que inspiraron al cine tuvieron la oportunidad de imaginar gráficamente esas sombras generadas por la escritura, a través de las ilustraciones de los relatos impresos. No hace falta, por ejemplo, más que examinar las ilustraciones que John Cruickshank realizara sobre el *Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso (1814), o aquéllas con las que Vilhelm Pedersen acompaña el relato de Hans Christian Andersen, *La sombra* (1847), para advertir una utilización de la sombra en las viñetas que algunos podrían juzgar como precursora del cine y otros, como un modo de imaginación gráfica que luego el cine tomaría en su territorio. Puede percibirse que, con el ascenso del Romanticismo, la sombra es portadora de dos mensajes sólo aparentemente contradictorios. Por una parte, se trata de una presencia que de por sí involucra una dimensión amenazante. Por otro lado, esa manifestación no deja de ser una proyección vital, irreemplazable, de uno mismo. Tanto en Von Chamisso como en Andersen, con tonos y destinatarios distintos, se juega esta duplicidad fundamental. La sombra de cada uno es, de algún modo, algo de sí que se desdobra en un otro que acecha.

Cine y sombras, sombras y cine. El célebre texto pionero de Máximo Gorki en su primera sesión como espectador de cine en Moscú, junto a un público alterado por la llegada del tren a la estación de La Ciotat, lo lleva a definirlo como un «tren de sombras», no por eso menos acechante (2008: 48-51). A su vez, casi simultáneamente al texto de Gorki, la invención Lumière se presenta en Londres de la mano del célebre prestidigitador y maestro de las sombras chinas Félicien Trewey: el *Cinematographe* y la *Shadowgraphy* comparten el espacio estelar de los afiches que llaman a la primera función.

Sombras en las artes plásticas, en los espectáculos populares y de corte, en la literatura y en las artes gráficas, todas confluyen y a la vez se transforman en el territorio convocado por el cine desde sus mismos inicios. De este linaje múltiple, Raúl Ruiz extrae esas sombras en las que piensa y dispone sobre la pantalla. En el capítulo III de la serie *Manoel en la isla de las maravillas* (1985), «La pequeña campeona de ajedrez», un verdadero festival de sombras invade la pantalla, proyectadas sobre las paredes de la habitación, reuniendo en danza lo natural con lo sobrenatural, el presente con el pasado mediante las misteriosas apariciones del capitán: en esos

pasajes se reúnen la *Shadowdance* de Van Hoogstraten y la *Shadowgraphy* de Trewey, el espectáculo escénico y la proyección del prestidigitador. En el cortometraje *Ombres chinoises* (1982), la apuesta ya se había extremado, ya que las sombras se convertían allí en las exclusivas protagonistas visuales del film, estrategia que intentó elevar a largometraje en el proyecto de *Berenice*, para luego dar lugar a un juego más complejo entablado entre cuerpos, voces y sombras. En *Ombres chinoises*, mientras las palabras desarrollaban las variantes de una curiosa formalización de la totalidad de las situaciones narrativas disponibles en cualquier relato, en una enumeración localizada entre el estudio analítico y el ejercicio *dilettante*, las imágenes son animadas por sombras que acuden a encarnar, de modo espectral, esas posibilidades de la narración. En esas experiencias ruizianas de los años ochenta es posible observar una importante conexión entre las sombras y cierta tendencia a la discontinuidad y al deslizamiento de las imágenes en el interior de cada plano, como incorporando una dimensión de montaje de simultaneidades en pantalla. Podría afirmarse, de hecho, que la sombra es en el cine de Raúl Ruiz una figura matriz del desdoblamiento, la duplicidad y el deslizamiento de distintas superficies enmarcadas en la pantalla. La irrupción de la sombra cuestiona la continuidad espacial en el cuadro, desafía su homogeneidad, instala de inicio lo múltiple en lo presuntamente unificado.

Jean-Louis Leutrat, en *Vida de fantasmas*, cita a Eliane Escoubas: «Con la sombra se instala en la representación algo que recuerda a un cuadro, una superficie plana, sin espesor» (1999: 138). Como si ese efecto-ventana que está en las bases mismas de la impresión de realidad cinematográfica quedara momentáneamente cuestionado por la aparición de la sombra en su planitud, que se extiende como una capa que, en última instancia, denuncia la existencia de un cuerpo opaco que la provoca pero que está ausente en ese cuadro, por medio de esa ausencia de profundidad. No sólo llama a una paradoja entablada entre cuerpo y superficie, sino que la sombra, dentro de la imagen en movimiento que es propia del cine, también es requerida por ese movimiento que la convierte en acechante. Sigue Escoubas: «Llamaremos sombra a aquello cuyo emplazamiento está en constante desplazamiento» (1999: 138). Las sombras evolucionan, se desplazan, tienden a la metamorfosis y juegan, no solamente por su contrapunto con la luz, sino que también se articulan con otro modo de presencia inquietante abierta en el mismo seno de lo diáfano. Agrega Leutrat en *Vida de fantasmas*: «Opuesto a la sombra está lo diáfano, que es lo transparente puro y lo que está más cerca es el blanco, como el negro es lo más próximo a la sombra. La

sombra y lo diáfano son las dos características opuestas del fantasma». (1999: 139). Lo fantasmagórico, entonces, llega a extenderse a lo largo del mismo arco que trazan las sombras, en un extremo, y lo diáfano en el restante. Entre ellos deambulan los humanos, solicitados por las apariciones suscitadas tanto por la oscuridad como por luminosidades igualmente sobrecogedoras. Si el cine es modulación, como nos ha señalado Gilles Deleuze, precisamente la sombra, esa entidad cuyos matices y contornos no cesan de modularse permanentemente, parece ser llamada, ser aspirada por el cine desde su mismo inicio en su diálogo con la luz.

En *Le montreur d'ombre* Jacques Aumont ha intentado un análisis de las funciones de las sombras en el cine. En principio, señala que existen dos sombras, como existen dos tipos de luces. Una es representada, la otra es representativa. Una forma parte del mundo perceptible en la pantalla y es sombra de algo o de alguien. La otra es la condición de posibilidad de toda representación. Por otra parte, hay en el cine una sombra-medio, un ámbito con tendencia a expandirse, esto es, una oscuridad que avanza, que envuelve objetos y personas, que se extiende sobre superficies. Esta sombra que cubre posee un modo absoluto (abarcativa de grandes espacios como, por ejemplo, en los sobrecogedores minutos de un eclipse) y un modo relativo (la sombra de interiores, aquella de los rincones, sean familiares o siniestros). La sombra en tanto superficie se delimita, se desliza, se expande, se porta, siempre depende de algo que muchas veces escapa a la percepción. Como una fuerza invasora, a veces incluso amenaza con el desprendimiento o la animación propia, como ocurre en el film *Schatten* (1923) de Arthur Robison, cuyo título francés fue justamente *Montreur d'ombres*. Esto permite que el cine suela apuntar a las sombras como presencias dotadas de cierta circunscripción y movimiento que parecen serles propios. Lejos de ser un efecto secundario, resultado de los juegos y movimientos de la luz, la sombra en el cine mantiene una relación problemática, hasta desafiante con la fuente luminosa. Acecha con su independencia, está en principio *ficcionalizada*. De algún modo promete que algo pasará con ella, o que ella puede actuar sobre lo que toca.

Como Raúl Ruiz, Aumont refiere a la sombra de un doble modo: en tanto oscuridad y en tanto superficie representada en pantalla. Primero está la sombra de la sala que posibilita la proyección. Luego, en segundo término, estará el fantasma rector del cine en blanco y negro, la dialéctica de lo claro y lo oscuro, lo visible y lo no visible en la proyección, las sombras que alternan con las zonas luminosas. En tercer lugar, aparecerán las sombras proyectadas en la pantalla con su entidad propia. De ese modo

surge la coexistencia y el posible combate entre cuerpos y sombras. Ellas podrán extraer su potencia del hecho de constituirse en índices o metonimias de lo visualmente ausente. Pero esos cuerpos proyectados también son sombras, como nos lo había advertido Gorki en su texto pionero. Y así es que las sombras serán sombras de sombras. *Berenice* puede ser leída, en este sentido, como todo un manifiesto. La tragedia de Racine no solamente es transpuesta al cine con una abrumadora literalidad en cuanto al texto dramático, sino apelando al poder de las sombras como evocadoras de sus personajes, tanto es así que parecería que no asistimos tanto al despliegue de un drama de separación entre Berenice y Tito, sino al recuerdo de una tragedia que tuvo lugar en otro tiempo y soportada por otros cuerpos, evocada por un coro de sombras. O mejor aún, ya que se trata de cine, de sombras de sombras.

Por su modulación constante, las sombras en el cine siempre están bajo la amenaza de la desfiguración anamórfica y la metamorfosis, o de la disociación entre el cuerpo que las provoca y la sombra proyectada. Esta condición apela a estructuras arcaicas que no están en el plano de la cultura y lo compartido a través de la historia colectiva, sino en la génesis misma de cada sujeto. Así como Jacques Lacan ha elaborado en una fase temprana de su carrera un concepto fundamental en el desarrollo de sus teorías sobre la psiquis con su propuesta de una fase o estadio del espejo, Jean Piaget ha planteado la incidencia de un *estadio de la sombra*. En su volumen *La construcción de lo real en el niño*, de acuerdo a sus estudios experimentales, el psicólogo pudo establecer que, hacia los seis años, la sombra es percibida por los niños como una sustancia de consistencia propia. Pero desde los nueve a los once años, la sombra se percibe como efecto de una luz, desde una perspectiva que se ha convertido en relacional. Ya no se concibe como una sustancia sino como una manifestación dependiente de una luz y de un cuerpo localizado en otra parte que la proyecta (Stoichita 1999: 33). De un sentido material y espontáneo de las sombras, a lo largo de ese estadio de la sombra la primera intelección de una presunta presencia se ve conducida hacia una cierta abstracción, una intelección de las relaciones entre cuerpos, luces y sombras. En otras palabras, la comprensión se ha desplazado de una fenomenología a una lógica de las sombras.

No obstante esa presunta superación comprensiva, al igual que ocurre con el estadio del espejo lacaniano, el estadio de las sombras no se supera definitivamente, como una etapa que queda resueltamente atrás en el desarrollo de un sujeto: algo en la presencia de las sombras lo reactiva, y a pesar de la capacidad de comprenderlas como efecto, siempre amenaza la

sospecha de una presencia con entidad y hasta vida propia. Así como ocurre con la luz, la sombra tiende a ser personalizada, a ser percibida como una presencia autónoma. El pensamiento mágico entra en acción aun en los espíritus más inclinados al raciocino, que sucumben a los poderes de la especulación. Recordemos que, para Goethe, por ejemplo, el color era el efecto de una lucha entre potencias luminosas y potencias umbráticas, el *skieron*. En términos fenomenológicos, destaca Aumont que, para cualquier sujeto, estar en la sombra implica ni más ni menos que sentir los efectos de una potencia. Así por ejemplo lo entendió el expresionismo, cuyo cultivo de la oscuridad a su vez se desplegaba entre la atracción de la penumbra poética y el terror que provocaba la sombra maléfica.

La sombra como motivo cinematográfico atraviesa entera la historia del cine y es imposible reseñar aquí sus funciones en forma exhaustiva. Sólo nos limitaremos a puntualizar algunos de sus modos de operación. Por ejemplo, Carl Theodor Dreyer, en su *Vampyr* (1932), ejecuta su propia versión de una danza de las sombras en la que se asocian autómatas con vampiros, máquinas animadas con la resurrección de los muertos. Revelados por las sombras, todos evolucionan con algarabía hasta que la orden de silencio emitida por la bruja vampiro las interrumpe. Transitando del cine mudo al sonoro, las sombras han hecho oír su danza. El cine, entre otras cosas, es ese territorio extraño donde las sombras manifiestan también una sonora presencia. En *Berenice* ellas portan nada menos que los versos de Racine, contrastando con la constante presencia carnal de su heroína. Sombras proyectadas, cuerpos estatuarios apenas dotados de movimiento, pero portadores de presencias verbales. La umbra es tanto sombra como imagen reflejada. Como experiencia límite en cuanto a la diversidad de manifestaciones de *imago*, umbra y sombra, *Berenice* demuestra los vasos comunicantes entre unos y otros espectros en su comercio con los vivos.

Las sombras desdoblán, tensionan, hacen más complejo el espacio. Sin ellas el mundo sería uniforme, plano, más bien chato. Ellas ponen en marcha una tensión que no solamente es espacial, sino que es también temporal: no solamente danzan, sino que anticipan eso que aún no vemos, o bien persiguen, continúan aquello que hemos dejado de ver. En los capítulos de la *Poética* de Ruiz dedicados a los conceptos de *imago* y sombra, surge una evidencia. Entre una y otra no se percibe una antítesis ni diferencia categórica, sino más bien una suerte de tránsito. En relación a este punto, agrega Jacques Aumont que la *imago*, de donde viene nuestra palabra imagen, designa las visiones, los sueños, las apariciones, pero también las imágenes de los ancestros, es decir, las sombras de los muertos. Lo que

se había insinuado como una posibilidad taxonómica remite, en realidad, a una situación donde las conexiones y las transformaciones hablan más bien de elementos permutables, proclives a los cambios de estado.

Sombras en tránsito en *La noche de enfrente*

Es posible entender la última película filmada por Raúl Ruiz como un encuentro final, organizado y abarcativo, con ese concurso de sombras que animó su cinematografía. Es también, a la vez, una crónica vital del inminente encuentro con un mundo de sombras que su mismo título evoca. En ese *rendezvous* final se produce el encuentro con sombras de peculiar intensidad, delineadas por la luminosidad nítida, a la vez diáfana y espectral, aportada por una Antofagasta dispuesta por mitades en locaciones reales y en espacios virtuales. La atmósfera de esos espacios remite a aquella aguda acotación de Mallarmé sobre la fugitiva nitidez de las sombras.

Así como el espacio se tensa en sus contrastes de luces y sombras, los tiempos también entablan en el film extrañas relaciones. Antofagasta es en *La noche de enfrente* una ciudad moderna, y a la vez una ciudad de jubilados. Su origen en los relatos de Hernán del Solar ya plantea, a través del cuento del jubilado, el devenir de una vida de fantasma y sus ineludibles compromisos. En cierto modo, se trata de un film que consiste en una sesión de espíritus. Como en toda sesión, si se es convocado, una de las obligaciones en juego remite a la asistencia, aunque a un tipo de asistencia que es una mezcla de lo presente y lo ausente.

La noche de enfrente desarrolla su secuencia inicial mediante una exposición sobre las sombras. Lo hace en sentido literal, durante una clase de literatura a cargo de un profesor de liceo, un Jean Giono imaginario que ha decidido instalarse en Antofagasta simplemente por la eufonía de su nombre. Se trata de un par de minutos en el que los estudiantes mantienen sus ojos cerrados y el profesor Giono comenta la traducción al castellano del poema en prosa de Mallarmé «El fenómeno futuro», realizada por Enrique Díez Canedo. Analiza las elecciones terminológicas, las opciones de traducción del lenguaje poético. Se topa con el poniente y con una expresión de translación dificultosa: «*Montreur de choses passées. Montreur d'ombres*». Decide Giono traducirlo con una expresión que parece contener algo de explicación: el mago que nos hace ver las cosas del pasado. La exposición del film se extiende tanto en sentido verbal como en la puesta en escena. Entre los jóvenes alumnos está el viejo Celso, quien lleva un despertador

consigo: la clase, el aula, la película, se postulan así, en su inicio, desde el costado del sueño. El Jean Giono imaginario del liceo de Antofagasta es, por su parte, una sombra del Giono real, ese escritor que apenas salió de la Provence.

En los tramos iniciales impera la luz nítida, precisa, de la ciudad norteña. Pero en su transcurso, *La noche de enfrente* es un film progresivamente ganado por las sombras, como ámbito y como presencias deambulantes. Hay una creciente presencia de esa sombra que anticipa, y que luego se transforma en una sombra que persigue. A lo largo de la película la sombra avanza hacia la noche de enfrente. En el compendio fantasmal convocado por su último film, Ruiz convoca la acción tanto de la *imago* como de la sombra. El uso del *chroma* en las escenas de exteriores de Antofagasta, a su vez, localiza los acontecimientos en un territorio espectral bañado por una luz intensa, entre la visión, la aparición y la umbra. Más allá de la aparente condición heteróclita de sus secuencias, todo en *La noche de enfrente* conduce a entender su estructura como la de una sesión de espíritus. Celso, en el aula vacía, rodeado por la soledad y los despertadores, invoca a su interlocutor: «¡Manifiéstese, Mr Giono!». Luego el cónclave de los muertos en la pensión maldita es reunido por fuerzas que poseen la forma de un llamado. Si el Romanticismo insistió en postular la figura del artista como médium, Raúl Ruiz, como maestro de las sombras, traspasa dicha condición a sus espectadores. Aquí es justamente el espectador el que se convierte, a su modo, en un médium en contacto con esas presencias que, siendo convocadas, se manifiestan desde un otro lugar. En un instante crucial, que se acerca a un punto sin retorno, Celso y Rododendro se encuentran en la pensión y se enfrentan, revólver mediante, a la posibilidad del disparo fatal. Sigue a este instante una secuencia que juega con el punto de vista del espectador, gracias a esas proporciones desmesuradas entre personajes empequeñecidos y objetos agigantados que suelen ser características de la poética de Ruiz. En este caso, el espectador y Celso están instalados en el interior de un gigante cañón de arma por el que circulan las almas, transmutadas en sombras. El revólver no es otra cosa que un túnel. Pasaje a un más allá, tránsito de almas, contando con las sombras como pasajeros de un extremo a otro, con un fondo de luz prístina. La dialéctica de las sombras en su diálogo con lo diáfano es lo que en el film habilita la conmutación. La sesión abre una zona de intercambio, reemplazo de lugares entre los vivos y los muertos, todos permutables y partícipes del banquete espectral: «¿Están vivos o están muertos? ¡Están más muertos que nosotros!», ríen los personajes-fantasma de *La noche de enfrente*. En los

tramos finales, celebratorios de ese pasaje a un otro lugar, de la invocación de los espíritus pasamos, por su propia manifestación de quienes se adueñaron de la sesión instalándonos de su mismo lado, al jocoso conjuro de la muerte mediante la entonación en coro de *Matecito de plata*. En resumen: las imágenes inicialmente diáfanas son ganadas luego por las sombras, y ambas, luces y sombras, se convierten a su vez en aspectos colaborativos de esa dimensión espectral que es propia del cine.

Montreur d'ombres es, como nos traduce el Jean Giono ficcional de *La noche de enfrente*, ese «mago que muestra las cosas del pasado». Recordamos que también se llamó así el volumen de memorias escrito por el teórico y cineasta Alexandre Astruc, y *Le montreur d'ombre* es el libro de teoría cinematográfica de Jacques Aumont al que hemos acudido aquí en reiteradas ocasiones. Sin dudas, también cabe denominar con ese sugestivo nombre al oficio de Raúl Ruiz. Si, como él indicaba en su discurso de Lyon, el cine es por excelencia un arte de las sombras, el objetivo que aquí hemos perseguido no es otro que el de perfilar algunas razones para pensar a nuestro cineasta con los iniciáticos contornos de un jovial y misterioso mago de las sombras.

Referencias

- Aumont, Jacques (2012). *Le montreur d'ombre*. Paris: Vrin.
- Aumont, Jacques (2014). *Materia de imágenes, redux*. Santander: Shangrila.
- Cuneo, B. (ed.) (2013b). Ruiz, Raúl. *Entrevistas escogidas - filmografía comentada*. Santiago: Ediciones UDP.
- Gorki, Maxim. Au royaume des ombres. En Banda, Daniel y José Moure (2008). *Le cinema: naissance d'un art*. París: Flammarion.
- Leutrat, Jean-Louis (1999). *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Païni, Dominique (2008). *L'attrait de l'ombre*. París: Yellow Now.
- Ruiz, Raúl (2013a). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ruiz, Raúl (2012). Other form of life. *Lola Journal*. #2. *Devils*. Disponible en: http://www.lolajournal.com/2/cinema_another_life.html
- Stoichita, Victor (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

Un punto del día¹

BRUNO CUNEO²

Existen muchos tipos de diarios, y quizás lo más razonable sea calificar a este como un diario de artista, si puede llamarse así a un artefacto verbal escandido por la cronología, que le sirve prioritariamente a un creador para clarificar sus ideas artísticas, para dejar constancia de sus recuerdos, impresiones o notas de lecturas, y además para dar testimonio de las ansiedades que le provocan su entorno profesional, familiar y muy especialmente su época, refractaria como parece ser casi siempre a los ideales artísticos. Como tal, constituye una pieza esencial para el estudio de la obra y el pensamiento estético de Raúl Ruiz, y viene a complementar de algún modo la abundante producción teórica que él mismo publicara en vida. Aunque le añade a esta algo más, que en cierto modo la singulariza: opera también como un potente revelador de su rutina cotidiana y de su personalidad más íntima, permitiendo una comprensión más amplia de su figura como artista, que aquí se vuelve indisoluble de su figura como hombre. Vivir y crear, quiero decir, no son aquí dos realidades distintas.

La edición me la encomendó Valeria Sarmiento, viuda de Ruiz, a comienzos de 2014, y cuando acepté hacerme cargo no sabía que tendría que trabajar tres años completos, desentrañando alrededor de tres mil quinientas páginas manuscritas, con una letra a veces muy poco legible, que cubren dieciocho años de anotaciones, ya que Ruiz comenzó a escribir este diario a fines de 1993, cuando tenía cincuenta y dos años, y sólo lo abandonaría un mes antes de su muerte, ocurrida en agosto de 2011. Mi principal estímulo para continuar, debo confesar, no fue tan sólo el alto valor que le concedo a la palabra empeñada, sino ante todo la evidencia, que se me impuso rápidamente, de tener a mi cargo una obra testamentaria, desconocida incluso para su círculo más íntimo y escrita con un dispositivo literario específico, cuya exposición puede darnos una idea de la originalidad del

1 Prólogo a Raúl Ruiz. Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas. Ediciones UDP, 2017. (Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo). Leído el 7 de noviembre de 2017 en el coloquio «Perspectivas del cine de Raúl Ruiz», organizado por la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso.

2 Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

proyecto diarístico de Ruiz, que fue otra de sus aventuras artísticas y no un simple pasatiempo sostenido.

En el plano más superficial, el diario, que Ruiz nombra de varias maneras («diario de filmación», «diario de vida», «diario íntimo») y que está escrito íntegramente en castellano, aunque fuertemente salpicado de expresiones en francés, era para él una bitácora en la que hacía el balance de sus días y consignaba el proceso de ideación y producción de sus películas u otro tipo de creaciones, para orientarse y darle a la vida, como dice por allí, «el carácter de un viaje o una aventura», pero también para demostrarle al lector lo difícil que es concebir una imagen, que las imágenes de un film no son puros accidentes y responden más bien a un cálculo intelectual preciso y a un esfuerzo físico considerable.

En un plano un poco más profundo, el diario también era para Ruiz una oportunidad de recuperar la escritura manuscrita, porque siempre escribió a máquina y aquí escribe con lapiceras sofisticadas y en libretas o cuadernos de bella factura, que le imponen al pensamiento, según dice, un ritmo peculiar y permiten recuperar incluso algunas imágenes de infancia, pese a que esta dimensión del diario, que podríamos llamar material o tecnológica, era importante también por otra cosa, tal vez más evidente. La escritura manuscrita, sugiere Ruiz, permite recuperar asimismo *la morosidad del pensamiento solitario* en una época en que la escritura ha sido reformulada por el computador y todas sus tecnologías de comunicación asociadas, porque un computador no es sólo una *máquina de escribir* sino también una *máquina de conexión ultrarrápida*, que inhibe en cierto modo la *introspección*, sin la cual no puede darse el «diálogo con el interlocutor cruel», como llamaba Elias Canetti al tipo de diálogo que uno mantiene consigo mismo en un diario íntimo. En este sentido, escribir a mano y llevar un diario hoy —y nada me parece más infrecuente o *démodé*— sería un acto de desconexión y personalización a la vez, un gesto de divergencia e incluso una manera extemporánea de reafirmar esa vieja tradición de tomar notas de sí mismo, que era, según Foucault, una de las formas eminentes del «cuidado de sí» (*cura sui*) para la cultura latina.

Pero Ruiz no entraba jamás en un género si no era para reinventarlo o al menos para extrañarlo; en la tipología del artista, ideada por él mismo en *Poéticas del cine*, su propio tipo es el *explorador*, siempre a la siga de nuevas formas de expresión o sistemas operativos. De manera que el diario, en un plano más profundo aún, era además un «experimento literario», cuyo desafío primordial no obstante consistía en dar cuenta de los hechos e impresiones preservando en lo posible un «tono sin cualidades» o «con

gusto a poco», esto es, frío, descriptivo, carente de tensión y patetismo, para asegurar que los hechos que llamaríamos «significativos» o «mayúsculos» aparecieran siempre como mínimas trazas, casi inexistentes, en el devenir de la rutina cotidiana, que en cuanto tal no se compone únicamente de momentos ejemplares, estelares o de ocurrencias geniales, sino también de tiempos muertos y sucesos insignificantes, que tanto le importaban por lo demás en su propio cine.

El desafío, para decirlo todavía de otro modo, consistía en escribir un *diario íntimo* tratando en lo posible de no hacer *literatura*, cuya presencia en este género de escritura es problemática también por otro motivo: porque no se puede ser fiel a la propia intimidad sabiendo que al mismo tiempo se está escribiendo una obra, ya que la literatura, por el solo hecho de que se escribe en vistas de un lector posible con expectativas estéticas, tacha la sinceridad, o bien la produce de otra manera, de una manera retórica. Ruiz entra de lleno en esta paradoja —la famosa «paradoja del diario íntimo»—, que al final sólo podrá resolver clarificando el contrato de ficción que este tipo de escritura exige (no una «suspensión momentánea de la incredulidad», según la célebre fórmula de Coleridge, sino un respeto del «principio de privacidad», que exige aceptar que lo que se dice es algo privado aun cuando se lo diga en público) y jugar luego el asunto a fondo, explorando todas las posibilidades creativas del género. Durante un par de años, por ejemplo, Ruiz escribiría dos diarios simultáneamente, con el único propósito de explorar el tema de la «personalidad doble consentida», aunque el proyecto original era más radical aún y contemplaba escribir cuatro y hasta cinco diarios al mismo tiempo.

Varias veces, sin embargo, me formulé y me formularon algunos amigos esta pregunta: ¿sabía o no Ruiz que el diario sería algún día publicado? Ahora diría que sí, que al menos lo consideraba inevitable, y que tal vez por eso parece haberse empeñado en no retratarse a sí mismo como un genio, sugiriendo más bien que su existencia había transcurrido *entre* las lindes de la vida cotidiana y no *más allá* de ellas, aunque la suya, de todos modos, fuera más rica o menos anodina que lo habitual, pues estuvo ritmada siempre por una curiosidad sin límites, por los placeres de la música, la lectura y los viajes a todas partes del mundo, *and last but not least* por la conversación, las copas y las comidas disfrutadas casi a diario con sus innumerables amigos, componentes infaltables, se diría, de un sistema de vida ideado para ser feliz con poquísimos pero esenciales elementos: «Desde un cierto punto de vista», escribía en 1997, «vivo en el lujo. Desde otro, soy el más pobre de los cineastas. Pobre rico. Gastándome todo lo que tengo en libros, música y

restaurantes». Es un aspecto de su personalidad que seguramente el lector llegará a apreciar mucho: su sobriedad, su deseo de no adornarse más de la cuenta, pero también su voluntad de no poseer nada o apenas unas cuantas cosas que sólo sirven para poseerse a sí mismo.

Para terminar, una meditación que considero importante, incluso decisiva. Martín Cerda, el agudo y avisado ensayista chileno, decía que todo aquel que escribe un diario íntimo lo hace para interrogar minuciosamente el curso cotidiano del mundo, pero precisamente porque ese curso se le ha vuelto repentinamente opaco o problemático, porque experimenta algún tipo de «dificultad de ser» y quiere reorientarse de alguna manera en la realidad asignándole un sentido preciso a cada una de sus vivencias o impresiones. En otras palabras, salvo que sea una conducta refleja o un ejercicio puramente literario, sólo se escribe un diario íntimo en tiempos *alterados o turbulentos*.

El diario íntimo de Ruiz tampoco es ajeno a estas circunstancias, y si lo escribe es, efectivamente, para darle a la vida, cuya forma natural es la dispersión o la errancia, el carácter de un viaje, una indagación o una aventura, pero también para conjurar la angustia emocional que ha comenzado a provocarle una serie de eventos inquietantes, que le dan a la vida un aire de tiniebla o pesadilla y parecen presagiar un final posible o estar al menos al final de algo. Entre ellos, por ejemplo, se encuentran las tragedias personales, como la muerte de sus padres y algunos amigos, los achaques físicos propios de la edad madura, el terror a llevar muy pronto una «vida de jubilado», la imposibilidad de retornar al país natal por hallarlo irreconocible, además de la dificultad de reconocerse como un realizador famoso, que para sobrevivir en el cine ha debido renunciar un tanto a su fama de vanguardista y empezar a trabajar en grandes producciones, con actores conocidos y con mayor publicidad o exposición mediática, lo que en verdad disfrutaba harto poco. Pero también habría que contar entre esos eventos inquietantes aquellos que de manera algo fraseológica llamaríamos «los males de nuestro mundo», como la eclosión de la guerra en el Medio Oriente y el renacer del yihadismo, la crisis del verdadero arte en un contexto de industrialización avanzada de la cultura, el fracaso y el travestismo de los viejos proyectos políticos de izquierda y la extensión a todo el orbe de un capitalismo cada vez más salvaje, todo lo cual encendía en él el sentimiento, casi la convicción, de que como personas y como civilización estamos en peligro, que estamos seriamente amenazados.

Esta es, podríamos decir, la melancolía de Ruiz, el reverso de su humor entre socarrón y patafísico al que nos tenía más acostumbrados, y esa

melancolía, creo, recorre estas páginas como una guirnalda amarga, pero nunca patética (Ruiz no era sentimental, tampoco era neurótico), fijando todos los acontecimientos narrados en una perspectiva crepuscular o desengañada, como él mismo lo reconoce en una bella anotación del primer año: «Hay un punto del día (de la vida, que dura un día) en que se fija la angustia que lo colorea todo. Ese punto se vuelve punto de fuga y fija todos los acontecimientos del día (de la vida)».

Llegados a este *punto*, que es el punto por el que comienza de algún modo el diario, su *point du jour*, no sería muy difícil establecer un paralelo entre la melancolía de su narrador y la melancolía del narrador de *El tiempo recobrado* de Marcel Proust, que hace comenzar la *Recherche* por el final o por la constatación de la omnipresencia de la vejez y de la muerte, más aún cuando sabemos que Ruiz adaptó esa joya literaria al cine en 1998, y que él mismo dice por ahí que su diario, como todo diario, es ante todo una *constancia de muerte* (*constat de mort*), pero también su *magdalena* (*madelaine*). Sería, sin embargo, ir tal vez demasiado lejos, por lo que me limitaré a consignar que este diario me reveló algo que siempre he buscado en un diario de un escritor o de un artista: no los aspavientos de una cabeza pagada de sí misma ni tampoco una colección de confesiones punzantes sobre las propias miserias o las de otros, sino la inscripción en la escritura de un sujeto vulnerable, que siente vivamente el gozo, pero también el temblor de crear, sin el cual una obra no es humana ni tampoco sobrevive.

La relación de objetos en el cine¹

RAÚL RUIZ

I

En general, un film cumple la función de espectáculo. Se muestra para que sea visto. Lo que se ve es —en principio— suficientemente interesante para meritarse ser visto.

La vista se concentra en una parte del mundo. Este fragmento lo recibimos en una continuidad. Esta continuidad corresponde a movimientos que hemos registrado antes con los ojos. Corresponde a objetos entre los cuales nosotros nos desplazamos, a lugares donde podríamos desplazarnos. Dado que ya hemos visto lo que estamos viendo en pantalla, somos tentados a atribuirle un sentido: sabemos que este martillo es pesado, que no podemos atravesar ese muro. Esta correspondencia entre lo que vemos y nuestra propia experiencia viste a los objetos. Ella les presupone un funcionamiento. Lo que nos muestra la cámara, lo vemos dos veces: a la primera mirada, todas las cosas tienen aproximadamente el mismo valor; el hecho de que algunas estén más cerca que otras no afecta profundamente nuestro juicio. Este pasaje es puesto en su lugar casi de inmediato y algunos objetos que lo componen, resaltan. Casi siempre, quien filma ubica su cámara de tal manera que obtiene una simultaneidad de miradas. Esta afectación asigna su lugar a los objetos: algunos son transformados en telón de fondo mientras que otros se desprenden, privilegiados por las relaciones que les atribuimos.

Sin embargo, no se puede negar la existencia de una tensión que proviene del hecho de que ciertos objetos luchan por emerger del telón de fondo. Esto es totalmente evidente en ciertos film de *amateurs* que buscan filmar a sus cercanos al costado de monumentos. Pero más inquietante es el caso de los objetos que intentan emerger por sí mismos. Dicho de otro modo, sentimos que entre los elementos privilegiados y los que intentan emerger, existen relaciones difíciles de formular. Esta tensión constante, que vuelve la abstracción imposible en el cine, puede hacer pensar en una especie de corriente subterránea que acompaña toda serie de imágenes, una corriente que, apoyada sobre objetos

¹ Texto original: La relation d'objets au cinéma, en *Cahiers du Cinéma* 287, 1978. Traducción de Gustavo Celedón.

idénticos o similares, como si se tratase de señalizaciones del tránsito, continúa una historia mitad digerida por los objetos mostrados, mitad atribuida por nosotros. A veces, los objetos del telón de fondo surgen en primer plano solamente para algunos espectadores: para el zapatero que, por ejemplo, se interesa en un modelo de zapato usado por la protagonista de la escena del crimen.

La reposición en orden de los objetos que provocan esta segunda mirada presupone una jerarquía de acciones. Estas acciones hacen resaltar ciertos objetos, pero al mismo tiempo los limitan en cuanto a sus posibilidades de relación.

Con un poco de habilidad, podemos acomodarnos para que las acciones que privilegian ciertos objetos se llenen de nuevas acciones que permitan la incorporación de otros objetos que pertenezcan al telón de fondo. Llevado al extremo, este procedimiento puede agotar las relaciones entre los objetos del set². En este punto, no se puede más que cortar y pasar a otra cosa.

Pero en general, antes de haber agotado estas relaciones, se pasa a otra cosa. Es decir, a otro set en el cual ciertos objetos del primero son conservados.

Ejercicios

A

Entran en el cuadro dos dedos de una mano que se mueve lentamente sobre la superficie (que juega el rol de telón de fondo).

La cámara retrocede: toda la mano entra en el cuadro y, casi simultáneamente, vemos entrar otra mano que toma la primera y la aprieta fuertemente.

La cámara retrocede más y hace aparecer un personaje, de espalda, que observa la escena: dos amantes tomados de la mano.

La cámara retrocede de nuevo y descubre un cuarto personaje que, hablando por teléfono, comenta a alguien que no vemos la escena de los amantes observada por el tercer personaje.

Entonces la imagen es interrumpida y reemplazada por otra en donde se ve a alguien que escucha por teléfono la descripción de la escena que venimos de ver.

La cámara retrocede y descubre un segundo personaje que mira hacia ella (la cámara).

La cámara retrocede y descubre a una pareja de la mano.

Primero, se ve una superficie lisa.

² El texto no deja de jugar con las diferentes acepciones de la palabra inglesa *set*, a la vez platón, decorado y colección de objetos.

Preguntas

1. ¿Qué pasa si los actores de la primera toma no son los mismos que los de la segunda?
2. ¿Si son los mismos en las dos tomas?
3. ¿Si son los mismos actores, pero los objetos, sin ser los mismos, se parecen?
4. ¿Si siento que los actores son diferentes —volvemos a la primera toma— y que estos actores no son los mismos?
5. ¿Si cada entrada de personaje es hecha por medio de un corte?

B

Se trata del film *Una noche en la Ópera*. Los actores cantan una escena del tercer acto de *Rigoletto*. El telón de fondo muestra un jardín y un castillo. De un golpe, otro telón de fondo cae sobre el precedente, representando esta vez una pirámide al claro de la luna. Casi de inmediato, la orquesta arremete con un tema de la ópera *Aida* y los actores la siguen.

Algunos instantes después, el telón de fondo de *Aida* es reemplazado por otro que pertenece a la ópera *Othello* y por consiguiente la orquesta y los cantores cambian de tema musical. A partir de ese momento, los espectadores estarán a la espera del cambio de telón de fondo.

Preguntas

1. ¿Qué pasa cuando los actores desvían su atención hacia el cambio de telones?
2. ¿Qué pasa si media hora después los espectadores se dan cuenta de que no hay más que seis cambios posibles de telón de fondo y que se producen siempre en el mismo orden?
3. ¿Qué pasa si, a pesar de los cambios previsibles de telones de fondo, se percibe que hay una competencia entre la orquesta y los cantantes por arremeter primero con el tema musical indicado por el telón?
4. ¿Si el que controla el telón participa en el juego y, una vez que todos se han habituado a seguir el orden de la serie, decide invertirlo?
5. ¿Qué pasa si un público bastante instruido y psíquicamente resistente exige que cada combinación sea diferente a fin de que todas las

combinaciones posibles sean agotadas, so pena de chiflar cuando una de ellas se repite?

6. ¿Si los cantantes y la orquesta, de común acuerdo, deciden retomar la partitura ahí donde la habían dejado en el cambio precedente?

II

La relación más simple que se puede mostrar en una imagen entre dos objetos, es la simple presencia de estos dos objetos de tal manera que uno funciona como telón de fondo en relación al otro. Por ejemplo, un lápiz sobre una mesa. En la medida que un objeto privilegia a otro, desde cierta perspectiva este objeto funciona como decorado («set») del segundo. En un *travelling* de retroceso, se ve una cadena de objetos que están contenidos en otros objetos, cada vez más grandes (el lápiz sobre la mesa, la mesa sobre el suelo) y cuando la cámara se detiene, ella contiene toda la cadena. Si se filma un paisaje inmóvil, se tienen dos posibilidades: retroceder o moverse hacia los costados. En el primer caso, si se respeta la posición de los objetos (su relación contenedor/contenido), el movimiento de la cámara (la historia) deviene invisible para mostrar los objetos del decorado. *La historia representa la manera en que los objetos entran en relación en tanto contenedor/contenido.* En el segundo caso, el desplazamiento lateral hace entrar y salir los objetos de una manera más o menos arbitraria (siempre del punto de vista de una relación contenedor/contenido). La sucesión de los objetos nos empuja a encontrarles una lógica (una historia) que, en rigor, equivale al desplazamiento mismo: árbol, casa, montaña. Pero cada objeto que entra en el cuadro tiene detrás de sí un objeto que lo contiene (la montaña, antes de pasar al primer plano, contiene la casa a la cual, del mismo modo que el cielo, sirve de telón de fondo). Este desplazamiento se presenta a nosotros bajo diferentes ejes, diferentes rangos de objetos que van del más pequeño al más grande, que entran y que salen del cuadro.

Si giramos alrededor de un objeto, habrá siempre otro más grande que lo «contendrá» (o un grupo de objetos que nos es dado de una vez por todas como telón de fondo), pero habrá así otro (u otros) más pequeño que se esconderá detrás del objeto mostrado. Detrás de este otro, habrá todavía otro. Cada vez que se muestra un objeto, se hace ese giro imaginariamente. Girando alrededor del objeto elegido, los objetos escondidos entran y salen del cuadro: hay siempre algo escondido y algo que se descubre: el objeto pierde su importancia en relación a otros objetos que no cesan de entrar y

salir del cuadro: es el caso donde los objetos del telón de fondo emergen uno después del otro.

Si nos tomamos como eje y giramos alrededor de nosotros mismos, nuestra pequeña ventana (nuestro campo de visión) mostrará una serie de objetos visibles, ordenados del más pequeño al más grande, y paralelamente un eje de objetos (invisibles), ordenados del más grande al más pequeño, que se aleja de nosotros y cuyo límite es el objeto que tenemos en primer plano.

Si nos tomamos como eje y giramos alrededor de nosotros mismos y nos desplazamos simultáneamente alrededor de los objetos que están a nuestra disposición, constatamos que: después de haber visto estos objetos a partir de un gran número de perspectivas, se pierde el interés por aquello que se nos muestra y se vuelve sobre todo interesante nuestro desplazamiento en el espacio.

En este caso, lo que se llama fuera de cuadro (*espacio off*) hace un salto cualitativo: no es más «aquellos que debería completar y explicar el fragmento que nos es mostrado». Se transforma ya sea en «mundo exterior», que se puede considerar inmutable en relación al set, ya sea en prolongaciones del set. Ahora pertenecemos al set. Estamos simultáneamente adentro y afuera.

III

Miramos con los ojos. Los otros —nuestros semejantes— también. Cuando vemos a cualquier otro mirar en cierta dirección, tenemos el derecho de preguntarnos: ¿qué mira?, entendiéndose que su paisaje es una prolongación del nuestro.

En general, el objeto que atrae más nuestra atención, es cualquier otro (un semejante).

Cuando este otro (este semejante) mira en una dirección dada, nos gustaría saber qué mira y por qué.

Cuando se nos muestra lo que mira, encontramos la tranquilidad; pero si en ese momento desplaza bruscamente su mirada, nuestro interés se duplica: no queremos más saber solamente qué es lo que mira, nos gustaría saber también por qué desplaza su centro de interés.

La mirada del otro que vemos funda un campo de mirada, es decir que el otro desprende ciertos objetos (el set) de un telón de fondo. Si mostramos este campo, tendremos siempre una visión aproximativa. Cada vez

que mostramos a los otros —nuestros semejantes— la imagen es rodeada de *espacio off*: lo que ellos miran.

Espacio imaginario.

La imagen de dos amantes que se miran en los ojos no tiene espacio *off*.

En este estado de nuestra civilización, ahí donde se mire, se encuentra siempre un campo en donde alguien está mirando en otra dirección. *Podemos imaginarnos el planeta recubierto de miradas*. De este punto de vista, poco importa que la tierra sea redonda o plana.

Pero estos campos de mirada no se alejan siempre de nosotros. Algunas veces retornan hacia nosotros. Durante una fiesta, miras con interés a una chica que mira con interés a un soldado que mira con interés a tu tía que te miraba con interés desde el comienzo. O: supongamos que estamos asediados. Para evitar un ataque intempestivo, ubicamos unos centinelas de tal manera que puedan verse entre ellos y ver al enemigo. El enemigo nos observa desde todos los ángulos y se concentra sobre todo en los centinelas.

En el momento en que uno de ellos se duerme, estos dos campos de miradas se quiebran. El enemigo sabe que cierta parte de su campo no es vista. Es el momento de liberar el ataque.

Sin esta estructura de estado-mayor, no es posible separar los campos de mirada. La menor fisura deja escapar los espacios creados por la dirección de miradas de otros, y estos espacios hacen muchas veces la vuelta a la tierra. De este punto de vista, es importante que la tierra sea redonda.

Ejercicios

1. Al menos tres personas: cada una debe anotar los objetos que los otros miran. Confrontar las notas. Recomenzar hasta lograrlo.
2. Practicar frente a un grupo cualquiera algún tipo de exhibicionismo. Anotar los objetos mirados por los otros para evitar el espectáculo vergonzoso. Confrontar. Recomenzar hasta lograrlo.
3. Llegar a una reunión de amigos con un pequeño espejo e ingeníárse las para sorprender a los que miran del fondo de la pieza. Anotar los objetos sobre los cuales posan sus miradas cuando se sienten sorprendidos.

IV

La historia del desplazamiento de objetos y/o el desplazamiento de la cámara en relación a ellos. Cada desplazamiento muestra al menos la relación de un objeto que se revela contenido por otro. Lo que no significa necesariamente que esta relación sea simple en relación a otras más complejas y que queramos descomponer toda acción compleja en acciones como esta.

Estos objetos son contenidos por la mirada, ¿pero por la mirada de quién? Miramos lo que la cámara muestra. Lo que se ve, lo habíamos ya visto, de otra manera. Sabemos que el caballo y su caballero no constituyen un solo cuerpo. *¿Hasta qué punto la visión anterior a la que se tiene a través de la cámara es importante?* ¿Es que los indios de la Amazonia pueden descifrar la imagen del Empire State Building? ¿Cuál es su manera de re-mirar?

Si bien no hemos visto jamás lo que nos es mostrado, lo hemos de todos modos visto antes. Si bien no sabíamos cómo funciona la máquina que nos es mostrada, no es por esto que paramos de verla y de atribuirle una función provisoria. Lo mismo vale para los objetos que sabemos otorgarles una función y que se nos muestran cumpliendo otra: *estamos habituados a ver la gente durmiendo en cama, pero no nos volvemos ciegos si vemos una vaca durmiendo en una cama.*

La historia es la correlación de los objetos del set. Los objetos del set entran en relaciones de modo natural (anterior a la historia). Esta correlación es la función evidente de estos objetos (un martillo martilla). Pero hay objetos cuyo comportamiento no es tan evidente: una rueda de carreta en un living, un burro que se pudre sobre un piano. Son objetos que tienen una correlación imaginaria: para ponerlos en relación es necesario saltar a través de una zona en donde las imágenes están ligadas de manera provisoria.

Una historia que muestra las relaciones inesperadas entre los objetos refuerza nuestra atención sobre cada una de ellas. O entonces nos hace olvidar los objetos y concentrarnos en la relación. En este caso, ¿cuál es el contenedor y cuál es el contenido? Se puede decir que son los dos a la vez. En este caso la relación contenedor/contenido no depende solamente del hecho de portar: no basta con que uno (el más grande) contenga al otro (el más chico). En una relación como esta, el objeto más grande emerge del telón de fondo. Es la parte del telón de fondo que se puede «tocar». Una relación contenedor/contenido es explicativa. Cuando dos o varios objetos se explican mutuamente, crean un círculo vicioso. Cuando todos los objetos que componen el set están en esta relación, esto quiere decir que se han agitado todas las relaciones posibles entre ellos, que el interés se desplaza

hacia el telón de fondo, donde se encontrará de nuevo objetos a poner en relación.

Una historia es la representación de algo que ya ocurrió. Lo que ocurrió, ¿ocurrió antes? Podemos decir también que la historia hace alusión a hechos que se producen fuera de nuestra vista, antes, durante o después.

Una historia puede ser descompuesta en comportamientos más simples, pero esta descomposición no afecta su carácter de historia pues, como tal, se da una sola vez. La historia requiere objetos para volverse visible en el set.

El set es un pedazo de mundo compuesto de una cantidad limitada de objetos. El set es una familia de objetos, en el sentido en que mantienen entre ellos relaciones sin importancia, que no constituyen un cuerpo. Su mayor o menor coherencia no afecta su condición de «set». Estos objetos están en un punto de partida y cuando los vemos, podemos prever lo que van a hacer. *Una hábil coordinación de estas sospechas es la historia.* Es por esto que no puede ser enteramente extraña a los objetos del set.

Hay casos donde se busca un set para una historia y que este set se superponga a otro. Por ejemplo, para la escena de un crimen, es necesario un revólver, un impermeable, la lluvia, el resto es indiferente. Estos objetos indispensables se vuelven transparentes para hacer el crimen visible...

Un set es agredido por la historia. La historia afecta el comportamiento posible de los objetos que lo componen.

Una historia es siempre contada en el futuro.

Se proyecta desde un presente que puede estar en el pasado, pero que vive en función del fin de la historia: el futuro.

Hay diferentes maneras de aproximarse a este futuro. Todas escamotean los caminos que no conducen a ninguna parte, es decir, fuera de la historia.

El cuerpo de caminos que no llevan a ninguna parte es el mundo real.

La historia utiliza desviaciones que pasan por caminos que no conducen a ninguna parte y, de esta manera, mantienen el contacto con el mundo real.

Hay diferentes tipos de historia, reagrupados alrededor de dos polos: las «historias todo accidentes» (donde no hay sino caminos que no conducen a ninguna parte). E historias sin accidentes, donde el modelo es igual a la historia, es decir, equivalente a la disposición de los objetos al interior del set.

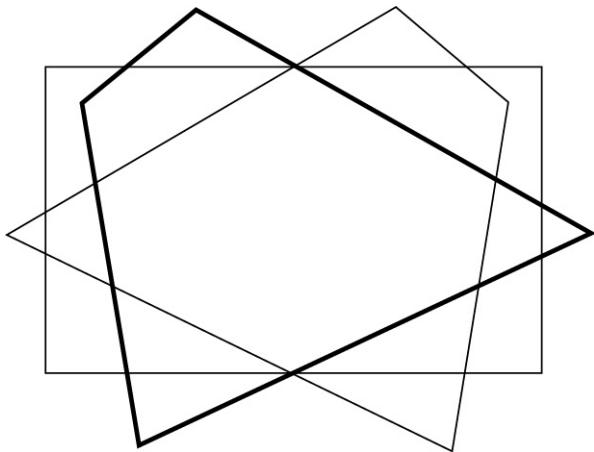
V

En un sistema de signos convencional (el lenguaje), es fácil separar lo que concierne al discurso de lo que le es extraño. Cuando mostramos asociaciones de imágenes, estas se ligan necesariamente: dos imágenes puestas una al lado de la otra, se vinculan, se conciernen reciprocamente, sin cesar por eso de prolongarse hacia el campo desde donde se las ha extraído. Es solamente cuando la historia interviene, imponiendo una jerarquía de imágenes, que es posible distinguir lo importante del accesorio.

Algunas veces la asociación inesperada de una imagen que nos es mostrada con otra que tenemos en la cabeza, nos obliga a hacer un salto a través de una zona en donde las imágenes están ligadas de manera provisoria.

Entonces las imágenes se organizan constituyendo *fantasmas*.

El fantasma no es la lógica que organiza el puente entre la imagen escondida y la que se nos muestra. No es tampoco la lógica que organiza la salvación de otras imágenes que nos servirá provisoriamente de puente. Hay una simulación mutua: las imágenes vienen a llenar la zona ocupada antes por el fantasma como un vacío. Y cuando aparece, el fantasma atemoriza porque es una especie de «no afirmativo». Es el sentido de la idea de Coleridge, según la cual en el sueño el terror es anterior a las imágenes que lo generan. La fuerza de las imágenes que constituyen este fantasma viene del hecho de que se elige muy rápido, en el set, un objeto, no necesariamente el más evidente, y que nos servimos de este objeto como pivote para pasar a la escena siguiente. La sensación de «no afirmativo» viene del hecho de que pasando tan rápidamente de un set a otro a través de un objeto elegido rápidamente, no retenemos sino este objeto. Y un objeto como tal está vinculado a otros que permanecen en la penumbra. Y que, desde ahí, intentan emerger. Y, al no verlos, los presentimos *masificados*. El set provisorio constituido por los objetos-pivotes permanece rodeado de un aura nocturna en donde las hojas se agitan.



Colofón

Este libro ha sido publicado por la Editorial UV de la Universidad de Valparaíso. Fue impreso en los talleres de Ograma impresores. En el interior se utilizó la fuente Palatino Linotype —en sus variantes light, light italic y medium— sobre papel bond ahuesado 80 gramos. La portada fue impresa en papel Nettuno hilado de 280 gramos. La versión impresa acabó el día veintidos de julio de dos mil veintiuno. Esta versión digital —gratuita— fue creada y difundida el veintitrés de abril de 2024.

Este libro se enfoca en el cine que Raúl Ruiz hizo tras su retorno del exilio. Los textos indagan en las formas, contenidos, trayectos y vinculaciones con la obra previa del cineasta. Se trata de un cine que configurará, según palabras de Sergio Navarro y del mismo Ruiz, la teoría cinematográfica que el cineasta chileno venía elaborando durante años junto a la producción constante de películas memorables. Relevantes autoras/es escriben para dar cuerpo a este libro y a este periodo clave del cineasta; analizando, teorizando, narrando diversos caminos del cine que realizó en Chile, permitiendo comprender una etapa fundamental de su cinematografía y su concepción del cine. Esta publicación fue una de las obras premiadas en el Tercer Concurso Académico de la Universidad de Valparaíso.

