

Raúl Ruiz: la *impolítica* del cine

Sergio Villalobos-Ruminott

Un filme es un conjunto de planos independientes. Cuando vemos un filme de cuatrocientos planos no vemos un filme, vemos cuatrocientos filmes.

Raúl Ruiz¹

Cine *impolítico*²

¿Cómo comentar el trabajo cinematográfico de Raúl Ruiz, el recientemente fallecido director chileno, cuya vasta producción todavía demanda una consideración general? ¿Se trata acaso de cine militante, alegórico-nacional, comprometido con la liberación y la lucha contra la opresión o se trata de un cine sofisticado, “europeo” y experimental? ¿Hay más de un Ruiz identificable en la diversidad de su producción cinematográfica, literaria, crítica; o se trata simplemente de un proceso orgánico de maduración, de alguna forma coherente y unitario? Y, finalmente, ¿es cierto que el Golpe de Estado de 1973 y el inmediato exilio de Ruiz a Francia el 74, habrían marcado lo que podríamos llamar la bi-polaridad de su trabajo, una posible diferencia entre un primer cine político, sin importar cuán directa o indirectamente lo sea, y un cine neo-vanguardista y experimental, cuyas claves de confección delatarían un devenir *impolítico* y altamente esteticista? En última instancia ¿de qué tratan sus películas?

A pesar del carácter ilimitado del repertorio ruiciano, y sin siquiera considerar su prolífica obra escrita, pareciera posible atender a una cierta tendencia que marcaría el carácter de su poética. Su forma de posar la cámara, de contrastar las secuencias, de interrumpir las narrativas con tomas panorámicas y descentradas, la aparente autonomía del relato con respecto a los planos acústicos y visuales, y la innegable multiplicidad de planos como capturas independientes y alegóricas de una totalidad imposible, marcarían dicha poética no sólo en su estado maduro, es decir, en relación a su producción post-exilio –básicamente, en Francia, Portugal e Italia-, sino también aquella otra, confusa e indeterminada, relacionada con sus comienzos en Chile. Aquí, en este horizonte

¹ “Las seis funciones del plano”, 2010: 305.

² Traída recientemente al debate por Roberto Espósito (*Categorías de lo impolítico*, 2006), la misma noción de *impolítica* se presenta no como una renuncia nihilista y despreocupada del poder o de la lucha por la emancipación, sino como una crítica interna a las tradiciones emancipatorias modernas que siguen presas de la razón instrumental y sacrificial que constituye el horizonte de la racionalidad política occidental. En ella resuenan las reflexiones de variados autores contemporáneos (María Zambrano, Walter Benjamin, Simone Weil, Georges Bataille, etc.), y bien podría sostenerse que en los recientes debates sobre el estatuto de lo político y en las críticas a las formas de violencia partisana en América Latina, resuena el mismo tipo de preocupaciones (por ejemplo, la noción de *infrapolítica* de Alberto Moreiras, *Línea de sombra*, 2006). Quizás el texto fundamental en esta línea de debate sea *Políticas de la amistad* (1998) de Jacques Derrida, cuyo objetivo es, precisamente la crítica de la lógica partisana que subyace al concepto de lo político de Carl Schmitt. Sin embargo, en el siguiente ensayo intentaremos comprender el horizonte *impolítico* como si éste fuera inmanente a la poética del cine de Raúl Ruiz, quedará para un momento posterior la revisión de otros autores.

problemático es donde habría que buscar la posible relación entre películas tales como *Tres tristes tigres* (1968), *Palomita blanca* (1973), *Diálogos de exiliados* (1974), *La hipótesis del cuadro robado* (1979), *En el techo de la ballena* (1982), *Las tres coronas del marinero* (1983) o, incluso, *Cofralandes* (2002), *Días de Campo* (2004), y una de sus últimas obras basada en las narraciones de Camilo Castelo Branco, *Misterios de Lisboa* (2010), por mencionar solo algunas. No intentamos sostener ni una continuidad fuerte ni una coherencia sistemática, sino una traza, la huella de una cierta insistencia en la condición experiencial y experimental de la dirección, sin subordinarla a los mandatos comerciales de las producciones contemporáneas ni al compromiso con la verdad histórica como condición de un cine politizado. Lo que agruparía sus obras en una constelación heterogénea, regida por el principio inlaudable de la multiplicidad, sería, entonces, su resistencia a subordinar el delirio de la imagen, su deriva constitutiva, a algún presupuesto hermenéutico avalado en el principio aristotélico del conflicto central, y todo esto sería así no para invertir la clásica relación jerárquica entre relato e imagen, sino para emancipar la imagen de cualquier reducción narrativa.³

En este sentido, si el golpe de Estado de 1973 marcó el fin de su estadía en Chile, empujándolo al exilio a comienzos del 74, tampoco pareciera pertinente atribuirle a dicho suceso el carácter de un acontecimiento decisivo para la elaboración de su poética, como si pudiésemos hablar de un Ruiz pre-golpe y otro europeo (Raúl y Raoul). Sin embargo, la Unidad Popular y el golpe tienden a aparecer una y otra vez, tanto en sus primeras películas (*La colonia penal*, 1970-71; *La expropiación*, 1972; *El realismo socialista*, 1973; *Palomita blanca*, 1973 –aunque editada y publicada años después-, entre muchas otras), como después, en varias de sus producciones “europeas”, siendo *Diálogos de exiliados*, 1974; y *Memoria de las apariencias* (*La vida es sueño*), 1986, dos ejemplos fundamentales.

En tal caso, una teoría general sobre su producción cinematográfica pareciera imposible y arriesgada, no solo porque sus numerosos trabajos –a pesar de las abundantes retrospectivas y los recientes homenajes póstumos- siguen siendo difíciles de conseguir, sino también porque cada uno de ellos funcionaría como un objeto prismático, inagotable y multifacético. Proponemos, sin embargo, comentar preliminarmente lo que pareciera ser un síntoma que desoculta un cierto *habitus* material de su poética, es decir, una cierta inclinación a entreverarse con la historia (con lo real), según un procedimiento que no se acomoda a las claves convencionales ni de la ficción ni del cine testimonial. El mismo Ruiz nos entrega las claves de dicha poética cuando se distancia del modelo narrativo convencional y de la subordinación de la heterogeneidad radical de la imagen a la secuencia unívoca de una “historia” digerible o “entendible” por el público. Así, su poética funcionaría como una alternativa a la sociedad del espectáculo, delatada tempranamente por Guy Debord y los situacionistas y confirmada recientemente por la consolidación del complejo militar-financiero-espectacular del capitalismo contemporáneo.⁴ Sin embargo, la estrategia de este distanciamiento no puede confundirse con la postulación de una “política alternativa”, una nueva “lectura” del mundo, todavía alojada al interior del dispositivo moderno de la verosimilitud. Por eso, la poética de Ruiz no es una política en un sentido habitual, sino una *im-política* que se desmarca del horizonte de la filosofía de la historia (del cine militante, liberacionista, de denuncia, etc.) para interrumpir el flujo domesticado de las imágenes ya subsumidas al relato de la circulación de las mercancías. Sus películas son rigurosamente polisémicas, no fáciles de comentar

³ Programático a este fin resulta el primer ensayo de su libro *Poética del cine*, 2000, y, por supuesto, los ensayos que componen el libro *Poetics of Cinema 2*, 2007, junto al ya citado “Las seis funciones del plano”.

⁴ Guy Debord, *The Society of Spectacle*, 2002. RETORT (Colectivo), *Afflicted Powers*, 2005.

para la crítica cinematográfica convencional, porque no dicen “nada en particular”, sino que sugieren mucho sin darse a leer desde algún lugar privilegiado. No se trata de películas embasadas y certificadas por el estándar de la industria cultural, sino de regímenes de signos en caída libre (Demócrito); suerte de atomismo materialista y monádico que lleva al fracaso a cualquier empresa hermenéutica.

En otras palabras, diríamos que dada su concepción compleja y heteróclita de la temporalidad, su alteración de la narrativa lineal y su teoría de los planos y de la imagen-tiempo-movimiento, entonces sus películas abocadas a la Unidad Popular y a la dictadura, lejos de pertenecer al género militante, en el primer caso, y al género denunciatorio o testimonial, en el segundo caso, constituyen problematizaciones poco habituales de la historia como una cuestión nacional, es decir, como una cuestión acotada al evento catastrófico del golpe de Estado de 1973. Su alejamiento o distancia de las estéticas militantes y heroicas le ha deparado, más de una vez, críticas por su cínico desenfado y por su aparente “afrancesamiento”, para no hablar de su coqueteo con un esteticismo apolítico y sobre-elaborado. Sin embargo, es la condición *impolítica* de su propuesta cinemática la que quisiéramos formular como una posible alternativa al concepto convencional de lo político, cuestión que siempre complejiza las formas naturalizadas de la identificación y de la interpretación. En pocas palabras, sostenemos que la fantasmagoría barroca característica de su cine es también una clave central de su poética, esto es, de su *impolítica*, orientada a la interrupción de la circulación sin fin de las imágenes en el capitalismo tecno-telemediático contemporáneo.

Atonalidad

El crítico cultural chileno Carlos Pérez Villalobos sugiere, en una escueta nota a pie de página de su libro *Dieta de archivo*, la necesidad de contrastar el discurso epopéyico documental de Patricio Guzmán, particularmente del Guzmán de *La batalla de Chile* (filmada en el último año de la Unidad Popular, y editada en 1978), con el tono doméstico y trivial de *Palomita blanca*, el film de Ruiz basada en la novela homónima de Enrique Lafourcade, y ambientada en el mismo periodo:

No es extravagante -nos dice Pérez Villalobos- cotejar *La batalla de Chile* con *Palomita blanca*, película filmada por Raúl Ruiz en 1973, el mismo año en que Guzmán registra la Historia (!). Parodiando las convenciones del género telenovela, el relato idiota de la joven del cité popular enamorada del joven rico del barrio alto, dentro del contexto santiaguino del año 70, previa elección de Allende, sirve a Ruiz para poner en escena la bambalina doméstica e insignificante que la puesta en escena de la Historia -su inscripción- disimula y borra. El trabajo paródico de Ruiz con los dispositivos discursivos -la vida alucinada desde el *kitsch* del culebrón- hace visible lo impresentable, aquello sobre cuyo inadvertido ocultamiento (bajo el signo épico de la Gran Marcha) se erige el documental de Guzmán.⁵

⁵ Pérez Villalobos, “La edición de la memoria”, en: *Dieta de archivo*, 2005: 18.

Y es que la preocupación estilística de Pérez Villalobos consiste en una vigilancia permanente del tono narrativo con el que se da cuenta de la historia.⁶ Su acierto, en todo caso, tiene que ver con hacer evidente una diferencia de tono entre la domesticidad de Ruiz y la épica de Guzmán, y en términos generales, entre el carácter militante y comprometido del cine oficial de la Unidad Popular y, posteriormente, del exilio, y la propuesta de Ruiz que no siempre ha sido bienvenida o fácilmente identificable como cine progresista, político o revolucionario. Sin embargo, el agudo comentario de Pérez Villalobos pareciera restringirse al primer volumen de la *Batalla de Chile* y a su recepción en los festivales internacionales, más que a la deriva traumática de su confección final, montada en el exilio y prohibida en Chile hasta los años 1990. Incluso, si se considera la cuarta parte complementaria, *La memoria obstinada* (1997), como tematización final de esta deriva⁷, entonces, más que registrar la “Gran marcha de la historia”, lo que el documental de Guzmán termina haciendo es el registro traumático de un fracaso generacional cuyas consecuencias se presentan no solo como amnesia, impunidad y olvido en la post-dictadura chilena, sino como predominio de un modelo neoliberal radicalmente opuesto a aquel defendido por los anónimos protagonistas del documental, en un pasado para siempre perdido.

Cercano a la crítica de Pérez Villalobos se encuentra el texto de Felipe Larrea sobre *Diálogos de exiliados*, que no solo es la primera película de Ruiz en Francia, sino la primera en abordar el tema del golpe y el exilio en clave, hasta cierto punto, documental. Larrea destaca la crítica de Ruiz, su desmarque de las estéticas sacrificiales del exilio, de la siguiente manera:

Es que para Ruiz algunos militantes de la UP daban ribetes épicos a un momento en el cual nada estaba ganado, todo eso se reflejaba en la idea de documental que se tenía en la época, en donde lo principal era lo heroico, la gesta épica que se quería transmitir. Este tono crítico de Ruiz no era para otra cosa que para hacer ver el error estratégico y el peligro que podía existir al convertir lo político en una cuestión estrictamente estetizante (énfasis agregado).⁸

De esta manera, el desmarque de Ruiz pasaba por distanciarse de la estética militante y de su concepción épica de la historia y de la política, de tal forma que si el golpe había funcionado como debacle de la Unidad Popular, entonces parecía imposible mantener ingenuamente una noción de pertenencia cuando el plan llevado a cabo por la dictadura militar consistía, precisamente, en el desmontaje del Estado nacional (popular) y en la implementación radical de una economía neoliberal que terminaría por agotar las figuras modernas de la comunidad nacional y la soberanía territorial. Larrea, como muchos otros, pone especial atención a la primera escena de la película, cuando un inmigrante negro procedente de África le pregunta insistentemente a otro inmigrante, presumiblemente de Chile, de dónde viene, a lo que éste responde siempre “lejos, más lejos”, cuestión que produce un efecto de des-identificación o indeterminación y que funcionaría precisamente como alegoría del fin de dicha comunidad nacional.

⁶ De ahí que opere de manera similar con el ensayismo historiográfico de Alfredo Jocelyn-Holt (“Tono y dignidad”, 39-51), con el “manifiesto teológico-poético” de Enrique Zurita (“Transfiguración poética y transición”, 63-71), o con el mismo Guzmán y su reciente película *Salvador Allende*, 2004 (“El irrecuperable Allende de Guzmán”, 31-37), todos compildos en *Dieta de archivo*, 2005.

⁷ Recordemos que *La memoria obstinada* es una filmación abocada a captar las reacciones de diversos públicos nacionales frente a la exhibición, por primera vez, de *La batalla*, a fines de los años 90.

⁸ Felipe Larrea, “Cuatro señas alegóricas. *Diálogos de exiliados* de Raúl Ruiz”, 2009: 26.

En contraste con todo esto, Jacqueline Mouesca es su libro *Plano secuencia de la memoria en Chile* (1988), señala una cierta ambigüedad en las decisiones del director. Para ella, descontando las innegables virtudes de su creatividad e inteligencia, habría una cierta indefinición en su propuesta filmica que limitaría fuertemente el impacto y la potencialidad de su trabajo y convertiría sus gestos en un código secreto para iniciados. La observación de Mouesca no es banal porque se inscribe en una larga cadena de acusaciones que denuncian un cierto oportunismo en el cineasta, manifiesto en su “vuelta de espaldas a la cuestión chilena” y en su “afrancesamiento”, lo que le distanciaba de propuestas más fácilmente identificables con el cine comprometido durante y después de la Unidad Popular (Patricio Guzmán, Helvio Soto, Miguel Littín, etc.).

Si sus primeras películas muestran una cierta distancia con la ética del compromiso – incluyendo aquellas cuyo tema era precisamente político: *La expropiación* (1971), *El realismo socialista* (1973); para no hablar de la película político-alegórica, casi indescifrable en ese contexto, *La colonial penal* (1970)-; sería con *Diálogos de exiliados* donde se radicaliza la ruptura con el cine militante y con la comunidad chilena exiliada en ese país, toda vez que esta película trata de manera irónica la problemática del exilio, restándole a sus protagonistas el tono sacrificial que los redimía en tan desesperada situación. Mouesca recuerda, precisamente, que por el mismo periodo en que la película se presentaba en el cine Marais, en el Olympia se organizaba un recital de música en apoyo a los chilenos donde participaron Quilapayún, con su famosa cantata *Santa María de Iquique*, junto a Inti Illimani, los hermanos Parra, mientras, en el fondo del escenario, una “brigada” de pintores realizaba un mural que empezaba y terminaba con el recital (José Balmes, Gracia Barrios, José García, José Martínez).⁹ Esta anécdota marca una serie de desencuentros entre las expectativas que generaba Ruiz por ser un cineasta latinoamericano y, particularmente, chileno y el carácter atípico de sus películas, que no cumplían con la cuota de realismo mágico y de exotismo, ni menos con el tono martirizante y denunciatorio que el público europeo, tibiamente solidario del Tercer Mundo, esperaba. Quizás en la historia secreta de estos desencuentros se halle un capítulo central del etnocentrismo contemporáneo, sin embargo, más allá de esto, lo que está en cuestión aquí no es sólo la indolencia de Ruiz frente al problema del exilio, sino su desconfianza con las insistencias y esperanzas del *establishment* cultural chileno, ahora diaspóricamente distribuido por el mundo. Michael Goddard refiriéndose a *Diálogos de exiliados*, nos dice:

[L]o que la película demuestra como un tipo de crítica prospectiva del exilio, es la imposibilidad y absurdo de mantener las investiduras políticas del periodo de Allende en la situación del exilio, como también los fracasos de los intentos de formar alianzas entre la izquierda chilena y la francesa debido a la incompatibilidad de sus experiencias y modos de comportamiento y acción. Todo esto lo hace, sin embargo, a una escala micropolítica en la cual, como en las películas de Ruiz del periodo de Allende, es a través de una atención minuciosa a los detalles del habla, los gestos y los comportamientos que una política irónica emerge, precisamente al mostrar cómo las buenas intenciones políticas quedan varadas en el turbido reino de la vida cotidiana en las condiciones del exilio.¹⁰

⁹ Mouesca, op. cit., 122-123.

¹⁰ Michel Goddard, “Escapando al realismo socialista”, 2010: 98.

De manera complementaria, para Malcolm Coad, el privilegio ruiciano por la vida insignificante, por la “bambalina doméstica”, no sólo se debería a una perífrasis irónica del discurso militante, sino a la necesidad de redefinir la estrategia política del cine que, en el periodo en cuestión, estaba totalmente hegemonizada por una cierta “cultura Quilapayún” en la que los elementos culturales populares eran tergiversados desde una concepción romántica e ideológicamente hilvanados desde una cosmovisión redentorista del presente.¹¹ Habría que recordar que antes de sus primeras películas Ruiz estuvo estudiando cine en Argentina y luego trabajando en la televisión mexicana, en el área melodramática precisamente. En cierto sentido, dicha disposición detallista y cotidiana de la cámara es evidente en la forma en que el relato del exilio es eximido de su condición dramática y adornado con las vicisitudes y peleas de un grupo de exiliados que, poco claros respecto de la situación histórica efectiva que atravesaba el país, siguen elucubrando soluciones sensacionales y fantásticas.

Ya en *Tres tristes tigres* (1968), el objetivo aparente era captar, mediante una entrometida cámara intimista, lo que ha sido llamado la condición urbana y media de la chilenidad¹², esto es, la condición intrínsecamente contradictoria del chileno, manifiesta en las formas enrevesadas del habla popular, que como casi ninguna otra variante del castellano iberoamericano, se presta no sólo para la poesía, sino para el absurdo y la paradoja.¹³ Sin comprender esta forma histórica del habitar en la lengua, podríamos argumentar, ninguna reforma superestructural podía garantizar un cambio efectivo, lo que convertía a su propuesta no sólo en una disidencia con respecto a las concepciones dominantes, sino en lo que podríamos llamar una “crítica realista del realismo socialista”.¹⁴ Sin embargo, la domesticidad inherente a *Tres tristes tigres* o *Palomita blanca* y todavía presente en *Diálogos de exiliados*, no tiene una función etnográfica vulgar, sino que marca una orientación atenta a los detalles y a los gestos, a la economía corporal y a los sobre-entendidos que traman de manera profunda los comportamientos sociales. Y todo esto sería parte de la *impolítica* ruicina, pues gracias a este detallismo insidioso logra restarse de las construcciones monumentales del Pueblo, del Exiliado y del Militante.

La atención puesta al cotidiano no debe confundirse, entonces, con un intimismo precursor, *avant la lettre*, del dispositivo fascista del *reality show*, pues lo que éste parece buscar

¹¹ Malcolm Coad, “Grandes acontecimientos y gente corriente”, 2010.

¹² Destaca el estudio monográfico de Verónica Cortinez y Manfred Engelbert, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, 2011, dedicado a desentrañar las claves de interpretación y confección de *Tres tristes tigres* (1968), la primera película importante de Ruiz.

¹³ Ruiz en las conversaciones editadas por Eduardo Sabrovsky nos dice: “La idea es muy simple, es casi un chiste, es que los chilenos hablamos un castellano fracturado, doloroso, con una sintaxis sorprendente, que si uno piensa que es una mezcla de dos idiomas, podría pensar que es posible. Pero es evidente que los chilenos no hablamos el español mezclado con el mapuche, con el huilliche, hablamos con un lenguaje hipotético. Es un lenguaje hipotético, que es una especie de lo que en cine se llama el espacio en off [por ejemplo] Se acerca una señora y yo le abro el paraguas y la señora me dice: “Puedo refugiarme bajo su paraguas”. Yo le digo: “Por supuesto, señora”. Y ella me dice: “¿Usted se llama Fernando López de Mulchén, no?”. Yo le dije: “No”. Y ella me dijo: “¿Y por qué?” (*risas*). Me refiero a este tipo de cosas” (35).

¹⁴ En este sentido, la película *La expropiación* (1971), con Jaime Vadell, Nemesio Antúnez, Delfina Guzmán y Luis Alarcón, trata sobre un propietario tradicional del sur del país y un funcionario de gobierno que lo visita para expropiar sus tierras y repartirlas entre los campesinos; sin embargo, estos campesinos se resisten a expropiar a su patrón con quien se identifican y terminan por asesinar al ingeniero, quien resultó ser amigo de infancia del propietario. Se trata de una historia contra-intuitiva al estilo de las claves culturales que circundan el fetichismo de la mercancía y la creencia en el demonio en la investigación de Michael Taussig, *Devil and Commodity Fetishism in South America*, 1983, por ejemplo.

incansablemente es el acontecimiento de la paradoja –tanto como la paradoja del acontecimiento–, el momento en que gestual, discursiva o visualmente aparece el fantasma que enturbia y desustancializa el guión de la Historia. De la misma manera, no se trata de reflotar un cierto criollismo identitario en un cine obsesionado con dar cuenta del “chilenismo” o, peor aún, de la “chilenidad”, pues su elaboración cinematográfica no sólo se muestra distante de los presupuestos ópticos de la tradición del pensamiento identitario, sino que su propia concepción poética de lo real, fantasmagórica más que ontológica, subvierte cualquier operación atributiva. En tal caso, *Diálogos de exiliados* no solo le resta el plus de goce al discurso sacrificial del exilio, sino que ironiza con la retórica izquierdista y su heroicidad, y adivina la disolución radical del proyecto de la Unidad Popular llevado a cabo por la ingeniería neoliberal implementada por la dictadura de Pinochet.

Entonces, para volver al problema planteado por Pérez Villalobos, interesaría notar que en Ruiz no predomina un tono melancólico o agraviado por los desastres de la historia. Si el problema de los ensayistas que emprenden el arduo trabajo de hacer inteligible el pasado es “dar con el tono apropiado” para contarlo, en Ruiz hay una obsesión por captar el momento *atonal*, el momento que *desentona* con respecto a cualquier composición cultural, quebrando con esto la armonía de las semejanzas y avanzando hacia un cine *monadológico* cuyo soporte está en la multiplicidad de posibilidades que constituyen lo real. Su “falta de tono” no es una carencia de su propuesta cinematográfica, sino un efecto buscado por sus montajes. En este sentido, las formas de paradojización de la pertenencia comunitaria y de la identidad que marcan sus primeras películas, así como su crítica micropolítica de las retóricas monumentales de la militancia y del compromiso, anticipan de manera manifiesta su trabajo posterior, sus elaboraciones barrocas y sus hipótesis acerca de la plurivocidad del sentido, de la virtualidad de lo real y de la realidad de lo virtual. Y por todo esto, diríamos que hay un cierto humorismo en su trabajo, un humor, sin embargo, metafísico, al estilo de un Macedonio Fernández o de un Juan Luis Martínez, e incluso más, un humor que habita justo allí donde la lógica del sentido queda evidenciada como una simple atribución debida a la costumbre. La orientación patafísica del cine ruiciano tendría que ver precisamente con esto, delatar la condición artificial (barroca) de la realidad que es siempre el producto de la costumbre, para relativizar el mundo y hacer que el espectador experimente una sensación radical de indeterminación. Esa es la clave de su *impolítica*, habitar allí donde no hay Dios ni código, pues el sentido siempre surge de un encuentro casual o estocástico. Cine acontecimental pero no arbitrario, surgido de la libre asociación atonal como potencia de la imaginación y no de las reglas trascendentales del entendimiento y sus ordenadas melodías.¹⁵

Fantasmagoría barroca

La relación entre cine y política entonces, lejos de ser automática, comporta una serie de complejidades difícilmente reducibles a un modelo ideal o estandarizado. No hay ciertamente una

¹⁵ Si la patafísica es la permanente conversión en paradoja y aporía de aquello que resulta caro al esquematismo de la razón, entonces, la condición patafísica de la poética ruiciana radica en sus montajes inverosímiles tanto como en su trabajo con la lengua, con las formas del habla cotidiana. Por otro lado, la relación entre costumbre y asociación, tempranamente advertida por Deleuze (en su trabajo sobre Hume), se relaciona, de alguna manera, con el trabajo de Alfred Jarry, lo que abre un horizonte problemático donde habría que considerar la cercanía de Ruiz con Borges, Nicanor Parra, Lewis Carroll y Juan Luis Martínez (especialmente, *La nueva novela*). Todo esto escapa, sin embargo, al presente ensayo.

forma exclusiva de cine político que marque la pauta de dicha relación, así como tampoco es posible pensar en un cine absolutamente ajeno a la política, a sus énfasis y a sus presupuestos. Más allá de las prácticas cinematográficas militantes, del documentalismo comprometido y de las estéticas neo-realistas abocadas a denunciar el oscuro crimen del poder, habría que pensar en la condición inherentemente política de esta práctica toda vez que su asunto, aquello que la define, es la relación entre imagen y sentido, es decir, entre las lógicas de lo visible y lo enunciable que configuran lo que Jacques Rancière ha llamado la distribución de lo sensible.¹⁶

En efecto, habría en el cine una cierta lógica del sentido que no sería reducible a la dimensión comunicativa e instrumental y que no se agotaría en la función referencial o ilustrativa, un cierto plusvalor incapitalizable que no se presenta como una formulación explícita de la relación entre cine y política, sino como un hacer práctico y ya, por eso mismo, un hacer que pone en cuestión, reinventando permanentemente, el sentido habitual de lo político. En tal caso, más importante que hacer cine político sería “hacer cine políticamente”, de ahí que la condición *im-política* del cine de Ruiz nada tenga que ver con una renuncia nihilista a las estéticas militantes, ni mucho menos con una afirmación esteticista del *art pour l'art*. Es, en la fantasmagoría barroca de sus alambicadas filmaciones, donde mejor se manifiesta dicha lógica del don de la imagen y de la imaginación.

De ahí también que la llamada poética del cine de Ruiz pueda ser concebida, precisamente, como una negación de toda coherencia terminológica que pretenda anticipar la experiencia fundamental de ver sus películas, pues ver sus películas comportaría una experiencia *sui generis* derivada de la condición laberíntica y heterocrónica de sus tramas, de sus montajes y juegos de planos y contra planos, de su experimentación con la fotografía y la música, de su particular dirección actoral y de su capacidad para construir el guión *in medias res*.¹⁷ Su cine terminaría así involucrando al espectador y convirtiéndolo en un agente activo en la elaboración de dicha poética, opuesto al carácter pasivo del público convencional, abarrotado por la solidez del espectáculo y subsumido a las moralejas del relato o a las intensidades de su puesta en escena – como si la experiencia del cine fuese solo evocativa y siempre a posteriori, un ejercicio reconstructivo organizado coherentemente desde un “después” subjetivo. Su cine entonces demanda un espectador cómplice, inscrito en medio de la escena, participe de su lógica, anterior al guión y con la capacidad de perderse y des-interesarse por la linealidad de la historia para habitar cualquiera de sus meandros secundarios. Por todo esto, su poética des-automatiza la función narrativa e ilustrativa del cine contemporáneo, particularmente del modelo americano definido por la tesis del conflicto central, y hace posible una relación con la imagen que tiende a interrumpir su circulación naturalizada. Sus películas no son, por lo mismo, ni buenas ni malas, ni entretenidas ni muy sofisticadas, sino que indecisas y alambicadas: demandan del espectador una actitud distinta, no la pasividad del entretenimiento, sino la predisposición casi detectivesca de alguien que debe “trabajar” para organizar el mundo. Se trata de un cine difícil, sin concesiones, una práctica que deja en evidencia, en cada una de sus variantes, la artesanía de su propia confección.

¹⁶ En cuyo caso, la especificidad del cine deriva de una inanticipable relación entre el ojo intencional o consciente del director y el ojo inconsciente de la cámara. Rancière, *Film Fables*, 2006.

¹⁷ José Román: “ ‘El guión lo hago al final’: declaraciones de Raúl Ruiz a José Román”, 1986.

Por otro lado, si bien es cierto que su nombre ha sido asociado, indefectiblemente, con lo barroco¹⁸, habría que reparar en que el barroco de Ruiz no se refiere sólo a la sobreabundancia simbólica y al exceso de su economíesis productiva, sino también a su interrupción de la linealidad del relato y de la respectiva complementariedad entre oralidad y visualidad. Es decir, el barroco ruiciano tendría que ver con la desnaturalización de lo visual y con la suspensión de la asumida complementariedad entre lenguaje e imagen. En tal caso, sus películas nos presentan secuencias heteróclitas en el plano narrativo y en el visual, haciendo del cine una forma de acontecimiento serial, esto es, no un acontecimiento fundacional y, por ello, individual o soberano, sino juegos de series que siempre envían a la imaginación a otras series de acoplamientos múltiples e inanticipables. Por eso, sería con Deleuze, más que con Bazin, donde encontraríamos las claves para interrogar su producción –o incluso con Whitehead–, es decir, con aquella tradición de pensamiento enfocada en la configuración inmanente del sentido y en la irrenunciable prioridad de la multiplicidad en la constitución de lo real.¹⁹

En este sentido, su cine supone no una ontología de la imagen, sino una proliferación de toda ontología hasta trascender su propio límite como apuesta por la permanencia del Ser y diluirse en un juego infinito de espejos.²⁰ Es decir, usando la noción de virtualidad presentada por Deleuze, diríamos que el cine de Ruiz se propone desmontar las diferencias entre lo real y lo imaginario a partir de poblar el campo de la visualidad (y de la narración) con una figuración fantasmática. El fantasma, según nos decía hace poco Derrida, es una presencia sin presencia, es decir, sin metafísica de la presencia; como la luz precaria de una luciernaga, brilla momentáneamente para desaparecer; ahí es donde el cine trabaja como elaboración sin preocuparse por la representación, como una forma de trabajo sin valoración, plusvalía sin realización.²¹ En síntesis, las cámaras desplazadas de la escena central siempre apuntan de soslayo al tema de la composición cinemática, desviando sutilmente la mirada hacia un punto muerto que, en cualquier momento, se reactiva, punto que se multiplica siempre con cada plano, y que constituye la arquitectura simulada de una realidad convertida en potencialidad, en fantasmagoría.

Más que un cine acontecimental, abocado a captar rupturas e invenciones extraordinarias, el cine ruicino es un flujo permanente de serialidades y “trastocamientos” que, como observa Deleuze a propósito de Lewis Carroll y los estoicos, tiende a alterar las relaciones de causalidad,

¹⁸ Christine Buci-Glucksmann y Fabrice Revault D’Allonnes, *Raoul Ruiz*, 1987; Richard, Bégin, *Baroque cinématographique*, 2009.

¹⁹ Habría que destacar el reciente estudio de Cristián Sánchez, *La aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, 2011. Más allá de la imagen-tiempo y la imagen-movimiento elaboradas por Gilles Deleuze, Sánchez propone radicalizar la teoría deleuziana de la acontecimentalidad a partir de concebir, à la Whitehead, la constitución de lo real como un proceso permanente desde donde el acontecimiento queda remitido a una suerte de “ontología del simulacro”, una virtualización radical que no se inscribe en el horizonte de lo real como posibilidad, sino como potencia. En esto radica la diferencia entre el cine-flujo de Ruiz y la ontología de la imagen (de la fotografía) de Bazin, quien fue, por otro lado, una referencia formativa para el chileno. (Ver, André Bazin, *What is Cinema?*, 2005). Deleuze, sin embargo, sigue siendo una referencia irrenunciable no tanto por sus monumentales libros sobre cine, sino por haber extraído de la filosofía clásica, particularmente de Leibniz, las claves de la imaginación barroca como pliegue y serialidad que desactiva la oposición entre historia (artificio) y naturaleza, haciendo posible una noción de acontecimiento serial y no soberano. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, 1989.

²⁰ Conversación entre Raúl Ruiz y Buci-Glucksmann en: *Conversaciones con Raúl Ruiz*, Eduardo Sabrovsky, ed., 2003.

²¹ Jacques Derrida, *Los espectros de Marx*, 1998. Buci-Glucksmann lo dice así: “para mí, la poética [de Ruiz] sustituye a la ontología, o la poética disuelve la ontología [...] Yo creo que nosotros vivimos una época histórica nueva, social, cultural, que yo llamaría, en términos de Walter Benjamin, época de la reproducción técnica, yo diría la época de lo virtual” (*Conversaciones*, 161).

tamaño, tiempo, potencia o cantidad. Los planos cinematográficos, las historias, los diálogos y la relación tempo-musical funcionan en sus películas como síntesis y disyunciones a la vez, es decir, como *puentes* entre diversos niveles de complejidad, casi como en los video-juegos donde te metes por una ventana y apareces en otro nivel.²² El mismo Ruiz elabora esta concepción serial en su teoría de los planos cinematográficos, particularmente en su noción de plano centrípeta y centrífuga, con respecto a la secuencia central.²³ Así, en una entrevista con Jordi Torrent nos confiesa que su intención es hacer un cine capaz de problematizar las junturas y suturas de toda representación coherente o ideológica de la realidad, un cine abocado a desbaratar la pretendida solidez de todo discurso político y, por eso, un cine *impolítico*, es decir, una práctica cinematográfica imperfecta, con sus costuras a la vista, para no ser formulada según los términos convencionales de las teorías o filosofías políticas contemporáneas ni menos adscrito indiscriminadamente al espacio habitual de lo político, de su sentido y de sus intensidades.²⁴

Entonces, la conexión entre los planos viene dada por una recuperación de la figura del *punte* barroco que permite pasajes inesperados entre niveles de complejidad diferentes, sin reducir ni hilvanar la trama a un plano central o a una narración privilegiada. De ahí también su oposición a la dogmática aristotélica y su versión americana que predomina en el complejo industrial-cinematográfico contemporáneo. De hecho, la complejidad de sus historias y la permanente yuxtaposición de los planos en sus películas nos dan la impresión no sólo de haber superado la teoría de los tres actos estructurantes del cine hollywoodense, sino la de asomarse a una experiencia descentrada donde nada realmente pasa porque todo está pasando en diversas direcciones. Se trata de un cine negro, que augura una experiencia del aburrimiento como condición fundamental de ser-ver-en-el-mundo, pues “ser” es ver-se multiplicado en la economía proliferante de los planos cinematográficos.²⁵

La fantasmagoría barroca de Ruiz, entonces, tiene que ver con la substracción de la imagen desde su función referencial y con su resistencia a la ontología como discurso del Ser, para dar paso a la experiencia cinematográfica del devenir. Más allá de los tropos escenográficos que abundan en sus películas (espejos, cuadros, ventanas, diálogos inconexos, primeros planos y contra planos acotados a la conversación extraviada de los actores, interrupciones y enrevesamiento de la temporalidad narrativa, deconstrucción de la diferencia entre ficción y documental, etc.), habría que reparar precisamente en esto: la condición *impolítica* de su cine no supone una práctica apolítica, puramente experimental, tardo-modernista o simplemente estética, sino una interrupción del entretenimiento como dispositivo característico del cine comercial, así como un cuestionamiento de la subordinación instrumental del cine a las prerrogativas ideológicas del compromiso político, en cuyo caso, lo *impolítico* no es lo opuesto de lo político sino su borde y su reverso, es decir, el espacio que se pliega e invisibiliza cada vez que se sanciona y naturaliza un consenso.²⁶ Poco importa determinar su condición de hombre progresista, de militante de

²² Deleuze, *Lógica del sentido*, 1994.

²³ *Op. cit.*, 2010.

²⁴ Jordi Torrent, “Paradox, Allegory, and Miscellanea. An Interview with Raoul Ruiz”, 1990.

²⁵ La cuestión del aburrimiento en el cine de Ruiz y en la analítica existencial del *Dasein* en *Ser y tiempo*, junto con la cuestión de la melancolía, tal cual es desarrollada por Giorgio Agamben, está planteada preliminarmente en Pablo Corro, “Las soledades. De lo sobrenatural y el aburrimiento”, 2010. Eduardo Sabrovsky, “Modernidad y mito: el “cine negro” de Raúl Ruiz”, 2006, atisba también una relación con la potencialidad agambeniana (pero, ¿cuál?).

²⁶ Por ejemplo, en el periodo de la Unidad Popular, dada la efervescencia social era “natural” comprender la relación entre cine y política como una toma de partido inscrita en las claves del conflicto político e ideológico central; sin

izquierda o de exiliado político, lo que interesa, por el contrario, consiste en su comprensión del cine como un ejercicio de auto cuestionamiento y paradojización radical, es decir, como una práctica orientada a desbaratar los consensos que configuran a toda comunidad. Así mismo, lejos de favorecer la transparencia comunicativa, la poética ruiciana arruina al lenguaje y des-auratiza la imagen para producir un grado cero de reflexividad en el espectador. Se trata más que de un cine experimental, de un cine orientado hacia la experiencia, pero no para dar cuenta de ella ni para asignarle una coherencia venida de otro lado, sino para habitarla, dejarla fluir frente al ojo entrometido de la cámara.

Una Patagonia babélica

Un buen ejemplo de un montaje patafísico destinado a subvertir el esquema etnográfico de la identidad y los presupuestos antropológicos de la relación entre lengua y política lo encontramos en su película políglota *En el techo de la ballena* (1982). En un futuro incierto, en Europa, una pareja de etnolingüistas, Eve y su acompañante, conocen a un chileno propietario de tierras y comunista, Narciso, patrón de un fundo en la Patagonia y que dice conocer a los dos últimos habitantes de una tribu que estaría a punto de desaparecer, los yaganes Adam y Eden. El antropólogo dice dedicarse a los fenómenos de telepatía colectiva, con especial atención a cuatro manifestaciones fundamentales: los sueños proféticos de los indios, los delirios de fin de semana de los trabajadores de Philips, el tráfico de drogas y los best-sellers leninistas. Así, la pareja europea decide visitar a Narciso y estudiar el lenguaje de estos indios, desplazándose hasta la Patagonia donde entabla contacto con ellos. Pronto, el antropólogo descubre que dicho lenguaje consta de unas 60 palabras y de sus diversas entonaciones, pero también se da cuenta de que los indígenas varían sus comportamientos y acciones según van leyendo su deseo. Una niña, Anita, de características andróginas e hija de Eve, aparece en la película jugando en la casa y en sus inmediaciones, y al final, cuando se hace explícito que los indígenas en realidad son políglotas y que estaban fingiendo una lengua realmente inexistente (recordemos que Ruiz hace hablar a los habitantes de *La colonial penal*, su film de 1970, una lengua creada artificialmente para la ocasión), la niña aparece “embarazada” como si la causa de dicho embarazo fuese su insistencia en jugar con los espejos (Eve, le había advertido de lo peligroso que eran los yaganes, los espejos y las creencias, que funcionan como “el opio del pueblo”). En esta trama alucinante se lee no sólo una ironía radical contra la antropología y sus presupuestos humanistas, sino, otra vez, una tematización del habla y de la lengua en general, como lugar de desencuentros e incoherencias. En el film se habla alemán, francés, holandés, español e inglés, además de los vocablos que entonan repetitivamente Adam y Eden.

El antropólogo se retira, Eve se queda como dueña de casa, Luis, el capataz se corta la lengua, debido a una apuesta con Narciso sobre si éste último podía aguantar más de una semana en la casa, apuesta que pierde. Ya sin lengua, Luis desaparece, se suicida. Adam y Eden aparecen discutiendo en alemán e inglés sobre Mozart y Beethoven (¿quién es más revolucionario, quién es más popular?), y hacia el final de la película, cuando el antropólogo vuelve para despedirse, éstos le

embargo, Ruiz, un reconocido militante socialista en ese entonces, se resistía a ser inscrito en dicha lógica, pues su trabajo se presentaba como una apertura hacia un “espacio” alternativo respecto de aquel configurado por el espacio visible y naturalizado de lo político; sus películas, incómodas y de difícil traducción, ya entonces hacían sospechar de su virtuosismo revolucionario.

preguntan qué hará con lo que ahora sabe, pregunta final de la película, pero no sin antes preguntarle por Hegel y Spinoza. Narciso, que le ha dado la casa a Eve, planea convertirse en escritor, porque aparentemente al haber pasado un tiempo en la casa, y al haber ganado la apuesta, ha “descubierto” sus raíces, su identidad, aunque dice que escribirá sus libros en inglés.

Complementariamente, el discurso visual de la película alterna primeros planos y contra planos descentrados, al interior de la casa, con diálogos incoherentes y en una inverosímil diversidad lingüística, y con planos generales y fotográficos del paisaje estepario que rodea a la casa y de la casa como gran tarjeta postal que representa el punctum barthesiano que atrapa al espectador (y a los actores): una casa blanca, de madera, grande, patronal, chilena. Los colores varían desde tonalidades rojizas hasta el sepia, produciendo un efecto de extrañamiento de las imágenes que parecen no coincidir con un supuesto guión que no termina por aparecer. La música por otro lado, a cargo de Jorge Arriagada, o lo que hemos llamado el plano acustomático, está cruzado por una diversidad de momentos climáticos y por increndos que le dan autonomía a cada escena, a cada plano, como si la película estuviese empezando y terminando permanentemente, en una suerte de *clinamen* general tan incoherente como el repertorio de lenguas que en ella se hablan.

Sería interesante, por otro lado, hacer converger esta hipótesis ruiciana sobre el carácter simulado de la lengua, con las observaciones del misionario irlandés David Brodie, en el cuento de Borges dedicado a los yahoos, un pueblo bárbaro que escasamente conoce unas cuantas palabras y que, sin embargo, pertenece a la especie humana porque cree en la vida después de la vida, en la eficacia de los castigos y en la poesía. Los yahoo son, como nos indica Borges, “al igual que los griegos y los hebreos” parte de nuestra herencia cultural.²⁷

Tanto en la ironización del colonialismo realizada por Borges, como en la invención de Ruiz, encontramos una operación de disolución de las jerarquías y atributos de una determinada lengua de la verdad. Pero también encontramos la disolución de la relación entre lengua y comunidad, en un caso, porque la precariedad de la lengua anticipa el primitivismo insuperable y degenerado de la tribu; en el otro caso, porque la postulación fantástica de una lengua inexistente es también la postulación de un pueblo en vías de desaparecer. Dicha desaparición se debería no solo al hecho brutal relacionado con el exterminio de los yaganes (cuestión que Narciso menciona varias veces en la película, con el afligido sentido de culpa paternalista del patronaje chileno), sino también al hecho de que la casa, metáfora predilecta de la imaginación literaria chilena (Alberto Blest Gana, José Donoso, Isabel Allende, etc.), funcionaría como una imagen alegórica de la inhabilitación de un país que también estaría desapareciendo, a pesar de los sueños grandilocuentes y paradójales de su dueño, el patrón comunista que quiere ser escritor vernáculo y, sin embargo, escribir en inglés.

Esta película de Ruiz no ha sido muy comentada ni considerada en la mayoría de los trabajos dedicados a él y, sin embargo, pareciera contener un capítulo central en la elaboración de su poética. Recordemos que la lógica del sentido cinematográfico desarrollada por éste está intrínsecamente relacionada con la disolución de los presupuestos logocéntricos de la tradición de pensamiento representacional, y si ya hemos dicho que su estrategia consiste en moverse a contrapelo de las estéticas partisanas y militantes, todavía habría que atender a la forma en que la comunidad (el pueblo, la nación) desaparece en la postulación de esta tribu imaginada. Su cine es,

²⁷ Jorge Luis Borges, “El informe de Brodie”, 1994. Este cuento es una paráfrasis de la cuarta parte de los viajes de Gulliver, la irónica novela de Jonathan Swift (1726).

ciertamente, un cine con acento, pero el acento no captura las especificidades identitarias del “otro”, sino que muestra a todo habitar como una cuestión de énfasis. Volvemos así al problema del tono, pues en Ruiz siempre se trata de la atonalidad, es decir, de la forma en que la lengua envía al hablante a un más allá de la representación y de la coherencia narrativa, haciéndolo delatar en sus gestos y pantomimas la condición paradójica de la existencia.

Si pudiéramos decirlo aún más violentamente, su problematización del logocentrismo constitutivo de la relación naturalizada entre lengua y comunidad, depara una clave sustantiva de su *impolítica*, toda vez que en ésta se juega una crítica a la concepción instrumental de la lengua, pero también se juega una crítica a las concepciones bautismales o redentoristas del nombre, para las cuales, la recuperación del tono apropiado para narrar la historia comportaría una cierta redención de sus sufrimientos. Todo en Ruiz tendría que ver, entonces, con una distancia frente al logocentrismo lingüístico y con una evidenciación de la *archi-escritura* que norma las representaciones progresistas o catastróficas de la historia. Por eso decíamos que su trabajo fílmico es humorístico, pero su humor es patafísico, no se deja arrestar por la gravedad de tono que caracteriza a la escena intelectual local durante y después de la dictadura, sino que va más allá, hacia un espacio vertiginoso e incoherente que tiene el estatus de lo virtual, es decir, de aquello que difiere de la oposición entre lo real y lo imaginario, en cuanto categorías todavía inscritas en un modelo subjetivo de articulación de la experiencia. Pero, a la vez, su desmarque de la tonalidad dictatorial y post-dictatorial nada tiene que ver con un espíritu juvenil y decisionista, pues su humor es denso y elaborado, rigurosamente paradójico, irreducible al voluntarismo eufórico que niega el pasado y de éste, el sucio secreto de su drama.

En efecto, si cada plano comporta el infinito de lo virtual, entonces, más que un origen antropológico del sentido, lo que hay en esta película es una postulación materialista sobre los ensamblajes sociales. La sociedad no aparece como una entidad autoconstatable, sino como series de agregados circunstanciales, montajes y desmontajes aleatorios que ocurren en el campo de la comunicación, pero donde lo que se comunica siempre excede la transparencia del mensaje. En este sentido, su poética del cine es una teoría no comunicativa del lenguaje que desentona radicalmente con las pretensiones del consenso político y de los acuerdos institucionales que priman en las post-dictaduras latinoamericanas como razón de Estado y fundamento del orden social. Digámoslo así: su cine es una puesta en escena de la condición babélica de la historia, pero sin posibilidad de retorno, donde nos hayamos abandonados irremediabilmente en la orfandad de los nombres. Adam y Eden, Espinoza y Hegel, Mozart y Beethoven, arman una polisemia de extranjerías.

Escatología blanca

*Hipogrifo violento
que corriste parejas con el viento
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
desas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?*
Calderón²⁸

²⁸ *La vida es sueño*, 2000: 85.

Si la *impolítica* de Ruiz, finalmente, comporta una alegoría del fin de la comunidad y del agotamiento de toda filosofía política como disputa por los fundamentos, quizás sea en *Mémoire des apparences (La vie est un songe)*, de 1986, donde accedemos de mejor forma a las claves de su trabajo, precisamente, porque ésta es una película concernida con las intrincadas relaciones entre el poder y la imaginación, entre la memoria y el olvido en el periodo dictatorial. Recordemos que Ignacio Vega es un profesor de literatura chileno que en 1974 había memorizado más de 15.000 nombres de militantes de izquierda, gracias a un dispositivo mnemotécnico preciso que consistía en relacionar dichos nombres con los versos de *La vida es sueño*, la obra de teatro del siglo XVII, escrita por Pedro Calderón de la Barca. El dispositivo era tan preciso que en cada verso estaba cifrado un nombre, en cada metáfora un plan y en cada estanza una estrategia.

Vega vuelve diez años después a su ciudad natal, Valparaíso, alojándose en el hotel Paraíso, y habría que reparar en estas alusiones religiosas pues ya *En el techo de la ballena*, los nombres de los personajes aluden al origen bíblico de la comunidad humana y a su destierro desde el Paraíso hasta la Patagonia. Ahora, en cambio, la obra de Calderón utilizada como referencia central, no solo es parte de llamado teatro barroco español, sino una obra fundamental del teatro teológico-político de ese periodo e incluso, a pesar de que la versión conocida es la segunda o llamada versión profana, también existe una primera versión más restringida destinada al uso religioso. Ruiz, en todo caso, utiliza la versión francesa de Jean-Louis Schefer, uno de sus colaboradores frecuentes, para producir una yuxtaposición entre escenas de esta obra y las ensoñaciones y peripecias de Vega quien, como Segismundo, el bruto personaje de Calderón que vive en un mundo de apariencias, también se encuentra atrapado por las ensoñaciones distópicas de su memoria afectada por una amnesia, en principio, forzada debido a que en 1974, apenas después del golpe de Estado, se vio obligado a olvidar todo para no delatar a la resistencia presionado por los aparatos de seguridad de la Junta.

Sin embargo, además de estas referencias explícitas, es la cuestión de la memoria y el olvido, o mejor aún, es el cine como dispositivo de memoria lo que resulta crucial en la formulación de Ruiz. Así, en una entrevista con Adrian Martin²⁹, el director confiesa haber realizado la película justo después de haber leído el hermoso libro de Frances Yates, *El arte de la memoria* (2005). Yates rastrea la invención de los dispositivos mnemotécnicos en la antigüedad clásica y elabora una reflexión histórica que va desde Cicerón hasta Giordano Bruno, a principios de la modernidad occidental. Si la memoria es un arte, y no un procedimiento de recolección o de almacenamiento de información, entonces no sorprende que el mismo Cicerón la conciba como una parte fundamental de la retórica clásica, es decir, como un arte formativo y asociativo.

La anécdota contada por Cicerón en *De oratore*, y que funciona como apertura del libro de Yates, nos cuenta la historia de Simónides de Ceos, un poeta lírico invitado a un banquete ofrecido por Escopas de Tesalia, un rico hombre noble que pidió del poeta un panegírico. Como Simónides decidiese dedicar parte del canto a los héroes gemelos Cástor y Pólux, hijos de Leda, Scopas, no muy satisfecho, decidió pagar solo una parte del poema a Simónides, diciéndole que el resto debía arreglarlo con los gemelos. Momentos más tarde, mientras todos comían en el banquete, un sirviente advirtió a Simónides que un par de hombres jóvenes lo esperaban afuera, cuando éste salió no encontró a nadie, pero al regresar se percató de que en su ausencia el techo se había desplomado matando y desfigurando a todos los invitados, hasta el punto en que nadie

²⁹ Adrian Martin. 'Never One Space: An Interview with Raúl Ruiz', 1993: 61

podía ser identificado. Los gemelos habían pagado su tributo al poeta, pero no solo salvándolo de la muerte segura, sino permitiéndole recordar el lugar en que cada comensal estaba sentado. Solo así los familiares de las víctimas pudieron reconocer los cadáveres. En dicha asociación entre el lugar y las personas se encontraba la clave del dispositivo mnemotécnico que Cicerón y Yates conciben como origen del arte de la memoria occidental:

Los invisibles visitantes, Cástor y Pólux, le habían pagado hermosamente su parte en el panegírico sacando a Simónides fuera del banquete momentos antes del derrumbamiento. Y esta experiencia sugirió al poeta los principios del arte de la memoria del que se le consideró inventor. Reparando en que fue mediante su recuerdo de los lugares en los que habían estado sentados los invitados como fue capaz de identificar los cuerpos, cayó en la cuenta de que una disposición ordenada es esencial para una buena memoria. (Yates 17)

Cuando Vega vuelve a su ciudad en 1984, intenta desentrañar la oscura trama de su pasado, frecuentando los barrios de su niñez y contactándose con un viejo amigo de su hermano con el que decide ir al cine. Frustrado por no poder re-armar su memoria estropeada, Vega pronto se da cuenta que en el viejo cine de su infancia se presenta la misma cartelera de hace 20 años (*Flash Gordon, El Zorro, El hombre de la máscara de hierro, Jim de la selva*, etc.), y gracias a esta reiteración comienza, involuntariamente, a recordar las estrofas de Calderón y junto con ellas, los nombres en cuestión. El proceso no es automático sino zigzagueante, con momentos de memoria y otros de repentina amnesia que lo mantienen en un angustioso estado de incertidumbre. La misma sala de cine se presenta como un escenario fantasmagórico donde desfilan, tanto en la pantalla como entre las butacas, personajes que poblaban su infancia. De una u otra forma, el cine aparece como una alegoría de la memoria, es decir, como una alegoría de Chile, aquel país desarticulado por la violencia dictatorial y que ya no constituía un referente claro en la memoria de Vega, sino más bien una presencia brumosa e inespecífica. En un diálogo con otro asistente habitual emerge este intercambio:

Vega: estaba usted aquí ayer

Otro: no tengo comentarios...

V: Yo le vi.

O: Es fácil para usted decirlo, aunque usted no es diferente a nosotros

V: ¿Qué nosotros?

O: Nosotros, los chilenos.

V: Pero, ¿Qué es ser chileno?

O: Ser chileno es como estar muerto.

De manera paralela a las películas presentadas en este cine, hay gente que entra y sale por puertas laterales, lo que nos permite comprender que detrás de la pantalla hay una oficina de investigaciones, desde donde surgen gritos, probablemente asociados con la tortura. Vega vuelve a su hotel creyendo haber recuperado su memoria y constata que esto no es así, que sigue perdido en las ensoñaciones y las trampas que el recuerdo fragmentario del pasado le deparan. Hasta su cuarto llegan viejos amigos de juventud que son, a la vez, parte del aparato policial de la Junta y que le piden no recordar, no entrometerse y dejar las cosas como están. Sin embargo, Vega insiste y

recuerda, pero también se percata que él es el último sobreviviente de la organización y que su memoria es el único testimonio de lo que alguna vez fue una época prometedora. Mientras tanto, en la pantalla del cine se muestran escenas de la obra de Calderón que, y esto habría que mantenerlo presente, también funciona como un *espejo de príncipes*, es decir, como una obra didáctica destinada a la educación de los soberanos. Al final de la película, el actor que representa a Segismundo aparece conversando con Vega, como su hermano mayor, con quien brinda en un par de ocasiones antes del momento dilatado en que una bala que se acerca paulatinamente en el horizonte alcanza a Vega y le haga transitar hacia el plano final de la película, en un paisaje costero ubicuo donde todos los personajes de las diversas capas narrativas de la película aparecen muertos, mientras se sienten ruidos en el horizonte que alguien asocia con la explosión de una bomba atómica en Europa (y habría que reparar es esta escena destructiva-redentora como *background* general de una narración donde el concepto convencional de catástrofe queda redimensionado permanentemente: catástrofe barroca).

Si el cine para Ruiz funciona como un dispositivo mnemotécnico, como un arte de la memoria, esto se debe a que lo que importa de la práctica cinematográfica no es el mensaje directo o *intencionado*, como en el cine militante y testimonial, sino la posibilidad de una forma de la asociación entre imagen y discurso que no está asegurada naturalmente, es decir, que prolifera como una lógica de la significación distanciada de los presupuestos transparenciales de la comunicación y sus consiguientes criterios instrumentales. Hay ciertamente una semiosis barroca en la proliferación de planos que esta película nos presenta, semiosis que no se reduce al vínculo naturalizado entre las palabras y las cosas, y que por lo mismo, hermana la teoría de los planos de Ruiz con el arte de la memoria de Simónides, es decir, con la retórica ciceroniana como expresión de un logos no capturado por el dispositivo moderno de la verdad.

En otras palabras, los múltiples niveles de la narración, la puesta en escena de las diversas escenografías, la ekfrasis vinculante entre teatro, cine y ensoñación, además de los delirios fantasmáticos del mismo Vega, todos asistiendo sin jerarquía ante el espectador, funcionan como una alegoría rota, sin referente preciso, como una forma involuntaria de la memoria que asiste y se despliega de manera inanticipable –recordemos que Proust es una referencia central para Ruiz. Por un lado, la auto-es escenificación de la obra de teatro en el cine, y del cine en la historia, muestra no sólo los recursos del teatro barroco, sino también la convergencia de diversos niveles de significación que hacen imposible remitir la trama a un “conflicto central”. Más que una historia que evoluciona desde un clímax hacia un desenlace, en Ruiz siempre encontramos juegos diversos de conspiraciones, simulacros y fantasmagorías que entran sin pudor en franca contradicción; es decir, el suyo es un cine de intensidades. Por eso, no debería extrañar que se le anexasen apelativos tales como “impostor”, “falsificador” o “chamanista”³⁰, todas nociones que apuntan a la destitución de la identidad, de la organización lineal del relato y de la coherencia entre visualidad y sonoridad como claves en su teoría de la composición cinematográfica.

Por otro lado, quizás esta película sea uno de los mejores ejemplos de la teoría del montaje y la serialidad ruiciana, pues supone una relación con la imagen (dialéctica) y una problematización de la linealidad de la historia y del recuerdo. Su puesta en escena de los mecanismos de la memoria, su complejización del recuerdo como forma involuntaria de *ritornelo* (Deleuze), no hacen sino complejizar las pretensiones transparenciales de la literatura y el cine testimonial, para no decir nada de las políticas oficiales de la memoria y sus limitaciones al relato jurídico propio de los

³⁰ Adrián Cangí, “Muertos, falsos y nadie. La poética de Raúl Ruiz”, 2010.

informes de derechos humanos. Pero, si la memoria involuntaria de Proust (como la llamó Benjamin) supone una suspensión de la intención y de la voluntad reconstructiva, todavía tendríamos que preguntarnos por el rol del director en este montaje. Ruiz, en la entrevista citada con Jordi Torrent, advierte que como director se conforma con favorecer los encuentros y las coyunturas, pero confiesa que resulta imposible determinar sus derivas. Obviamente, esta problemática no sólo refiere la memoria proustiana, sino también se inscribe en la tradición del montaje cinematográfico, en la cual los nombres de Vertov, Eisenstein, Kluge y Bazin son fundamentales.³¹ Leída en esta clave, *Mémoire des apparences* no es sólo una alegoría del pasado dictatorial y de las confabulaciones entre poder y discurso, sino una auto-escenificación de la misma memoria, esto es, de la forma en que ésta opera y se articula rizomáticamente.

Sin embargo, esta forma involuntaria de la memoria habría sido sobre-codificada por el tono “melancólico” que prima en situaciones de “duelo” prolongado o irresuelto, como en las post-dictaduras latinoamericanas. Este afecto o “habitus” comandaría la disponibilidad del repertorio crítico, inscribiendo las intensidades creativas en una teoría general de la “crisis de comunicabilidad de la experiencia”.³² Con Ruiz, no obstante, sería posible cruzar el tono melancólico con el que se tiende a identificar la problemática de la memoria con la lectura deleuziana de Proust, en términos de regímenes de signos y derivas, cuestión que permitiría trascender, sin negar, el afecto post-dictatorial.³³ De ahí que tampoco sería descabellado cotejar, como ya anticipábamos, esta película de Ruiz con la de Patricio Guzmán, *La memoria obstinada* (1997), un documental realizado una vez que el mismo Guzmán vuelve a Chile y se decide a filmar las reacciones de diversos públicos frente a la exhibición, por primera vez en el país, de su obra monumental, *La batalla de Chile*, cruzando las sorprendidas y afectadas caras de la gente con algunas entrevistas y con algunos acordes titubeantes del *Claro de luna* de Beethoven, lo que le sirve para marcar el carácter dramático de las escenas. Frente a esta territorialización cinemático-afectiva, la postulación de Ruiz del cine como un dispositivo mnemotécnico más bien parece ser un delirio, sobre todo porque descodifica el tono drámatico con el que tiende a representarse el pasado, trayendo su fantasmagórica presencia a un tiempo indeterminado. La memoria como narrativa de una herida ancestral, infringida *in illo tempore* se opone así a la memoria como un dispositivo multitemporal, siempre a punto de hacerse presente.

Así mismo, la ensoñación de Vega, como la de Segismundo, muestran la fisura histórica producida por el poder (en un caso, monárquico, en el otro, dictatorial), fisura de-subjetivante que envía los personajes a un delirio permanente, forma de locura circunstancial de la que sólo surge una zoología salvaje, plagada de criaturas irreconocibles desde el punto de vista de la comunidad. Quizás, en esto radica la relación entre barroco e imaginación poética (poética de la imagen), en sus figuraciones de la muerte, lo monstruoso y lo fantasmático. Y aquí es donde la poética de Ruiz se muestra como parte del *Trauerspiel* latinoamericano, esto es, del drama barroco precipitado por

³¹ El trabajo de Georges Didi-Huberman sobre el montaje en Bertolt Brecht, resulta igualmente pertinente para interrogar la concepción cinemática de la duración y de la temporalidad en Ruiz. Ver, *Cuando las imágenes toman posición*, 2008.

³² Donde destaca el texto fundamental de Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota. La ficción post-dictatorial y el trabajo del duelo*, 2000.

³³ Benjamin “Una imagen de Proust”, 1980. Deleuze, *Proust y los signos*, 1996. Se trataría, en el fondo, de pensar la escatología blanca barroca y su concepción no convencional de la catástrofe como “interregno”, y este sería el distintivo de una *impolítica* destinada a abrir la posibilidad para un pensamiento sin atribuciones, un devenir cinemático en el laberíntico uso común de la lengua.

las intervenciones militares y por el borramiento radical del proyecto emancipador a nivel nacional y regional en los años 1970, lo que apunta a un concepto de catástrofe cuya imagen no puede pasar, sin ser traducida y domesticada, al orden del discurso histórico. Un violento hipogrifo recorre nuestra historia, que es la historia de la soberanía imperial y estatal, y que el cine de Ruiz, entre otros, paradójica y suspende, permanentemente. De ahí que su escatología proliferante, ajena al orden kathecóntico de la narración, sea también una *escatología blanca*, una figuración de la catástrofe que funda a toda soberanía como afirmación en el vacío. De ahí también que la obra de Calderón preste tan buen servicio a la película, pues Segismundo expresa precisamente esto, la locura constitutiva del soberano una vez que el fundamento teológico-político del poder ha quedado expuesto como una cuestión de orden mundano.³⁴

Sin embargo, la proliferación de formas inverosímiles de la existencia no sería patrimonio de ningún estilo cultural.³⁵ Habría que buscar sus claves al hilo de la pregunta por la soberanía y por su articulación material, los procesos de acumulación de capital. Una historia de la soberanía moderna atenta a la acumulación capitalista tendría como contra-relato una historia de la proliferación figurativa de la imaginación social, de ahí la importancia de la zoología salvaje del neo-barroco latinoamericano y del cine de Ruiz, modelo ejemplar de su estirpe. Recordemos que *En el techo de la ballena*, la vastedad despoblada de la Patagonía alude el desierto post-paradisiaco al que hemos sido enviados, cuando (de golpe) se nos exilió de la patria feliz de la infancia (como diría Rilke); así también, la economía onomástica de los personajes (Annita, Eve, Adam, Eden, etc.), y sus diversas lenguas y encriptadas referencias nos hablan de una pérdida irrecuperable de aquel estado pre-histórico o pre-babélico, anterior al saber y al poder que constituiría el horizonte hipotético de toda antropología política moderna, es decir, el “origen” mítico de todo orden social. De manera similar, el cine en cuanto espacio fundamental en el montaje de los diversos *tempi* que componen *Mémoire des apparences*, puede ser visto como una suerte de purgatorio al que se deben todos los personajes de las diversas narrativas inscritas en la película central, misma que funcionaría, en su heterogénea composición, como una suerte de pastiche visual.³⁶ Así, las películas de Ruiz, y ésta en particular, están habitadas por una demografía in-civilizada que emerge en momentos de crisis y reconfiguración soberana, cuando la linealidad del relato y de la historia parecen descoyuntarse y cuando el tiempo parece, como advertía el Derrida de *Espectros*, estar fuera de quicio (*out of joint*).

En efecto, tomada del repertorio shakesperiano (*Hamlet*, otro “espejo de príncipes”), la figura de un tiempo fuera de quicio supone no sólo la trastocación radical de la linealidad, sino el delirio proliferante de una pérdida del quicio, del eje o soporte donde afirmar la soberanía del

³⁴ Entender el cine de Ruiz como proliferación que desborda el Kathekon o equilibrio imperial, no es sólo contraponer la fantasmagoría barroca al modelo jurídico del orden social, que encuentra en Carl Schmitt su versión consular, sino que es oponer la poética de la imagen a la filosofía política en general. Giorgio Agamben, en este contexto, comenta: “Es esta “escatología blanca” –que no conduce a la tierra a un futuro redimido, sino que la consigna a un cielo absolutamente vacío- la que configura *el estado de excepción barroco como catástrofe*. Y es de nuevo esta escatología blanca la que arruina la correspondencia entre soberanía y trascendencia, entre el monarca y Dios, que define la teología política schmittiana”. *State of Exception*, 2005: 57.

³⁵ Eric Santner, leyendo la tradición judío-alemana de entre-guerras descubre una imaginación proliferante en tiempos de catástrofe, perfectamente compatible con la emergencia y proliferación de personajes oscuros (negros, pícaros, indios, brujos, etc.) en el barroco histórico y contemporáneo. Ver, *On Creaturely Life*, 2006.

³⁶ Se podría pensar, finalmente, esta película como una versión *no sobre sino de* la memoria, algo así como *La obra de los pasajes* de Benjamin que funciona no como teoría sino como una puesta en escena del archivo del siglo XIX francés, una película que es también un depósito aleatorio de estratos de sentido.

juicio. Ruiz advierte en el drama chileno no sólo una trampa melancólica, sino un desquiciamiento general, que trasciende y re-codifica la patética de izquierda (que es una inversión de la euforia partisana del pasado). En esto radicaría finalmente su *impolítica*, en restarse tanto al entusiasmo como a la patética de la pérdida, no para negar delirantemente la historia, sino para multiplicar sus efectos, produciendo un extrañamiento radical que rompe con todos los códigos del reconocimiento. De ahí su complejidad y su arrojo: no haber abandonado nunca el cine como viaje clandestino, como un envío, sin origen y sin finalidad.

Fayetteville, 2013

Referencias

- Alberto Moreiras, *Línea de sombra. El no sujeto de lo político*, Santiago: Palinodia, 2006.
- André Bazin, *What is Cinema?*, California: University of California Press, 2005.
- Adrián Cangi, “Muertos, falsos y nadie. La poética de Raúl Ruiz”, en: *El cine de Raúl Ruiz*, Valeria de los Ríos e Iván Pinto (editores), 2010: 247-260.
- Adrian Martin. ‘Never One Space: An Interview with Raúl Ruiz’, *Cinema Papers* no. 91 (January 1993): 61
- Carlos Pérez Villalobos, *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción*, Santiago: Universidad ARCIS, 2005.
- Christine Buci-Glucksmann y Fabrice Revault D’Allonnes, *Raoul Ruiz*, París: Dis Voir, 1987.
- Cristián Sánchez, *La aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, Santiago: Ocho Libros, 2011.
- Diamela Eltit, *El padre mío*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- Eduardo Sabrosky (editor), *Conversaciones con Raúl Ruiz*, Santiago: Universidad Diego Portales, 2003.
- “Modernidad y mito: el “cine negro” de Raúl Ruiz”, en: *Revista de Crítica Cultural* 34, 2006: 16-19.
- Eric Santner, *On Creaturely Life*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Felipe Larrea, “Cuatro señas alegóricas. Diálogos de exiliados de Raúl Ruiz”, *De/RotaR* vol. 1, número 2, 2009: 25-35.
- Frances Yates, *El arte de la memoria*, España, Ediciones Siruela, 2005.
- Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio machado Libros, 2008.
- Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Páidos, 1989.
- Lógica del sentido*, Barcelona: Páidos, 1994.
- Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- Giorgio Agamben, *State of Exception*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Guy Debord, *The Society of Spectacle*, New York: Zone Books, 2002.

- Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid: Litoral, 1988.
- Jacques Derrida, *Políticas de la Amistad*, Madrid: Trotta, 1998.
Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional, Madrid: Trotta, 2000.
- Jacques Rancière, *Film Fables*, New York: Berg Publishers, 2006.
- Jordi Torrent, “Paradox, Allegory, and Miscellanea. An Interview with Raoul Ruiz”, DVD, 21 minutos, 1990.
- Jorge Luis Borges, “El informe de Brodie”, en: *Obras completas II*, Buenos Aires: Emecé, 1994: 451-456.
- José Román, “ ‘El guión lo hago al final’: declaraciones de Raúl Ruiz a José Román”, *Enfoque 7*, 1986: 37-41.
- Malcolm Coad, “Grandes acontecimientos y gente corriente”, en: *El cine de Raúl Ruiz*, Valeria de los Ríos e Iván Pinto (editores), 2010: 71-79.
- Michel Goddard, “Escapando al realismo socialista”, en: *El cine de Raúl Ruiz*, Valeria de los Ríos e Iván Pinto (editores), 2010: 81-99.
- Michael Taussig, *Devil and Commodity Fetishism in South America*, North Carolina: University of North Carolina Press, 1983.
- Pablo Corro, “Las soledades. De lo sobrenatural y el aburrimiento”, en: *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Santiago: Uqbar, 2010: 271-287.
- Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Raúl Ruiz, *Poética del cine*, Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.
Poetics of Cinema 2, París: Dis Voir, 2007.
“Las seis funciones del plano”, en: *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Santiago: Uqbar, 2010: 305-316.
- RETORT (Colectivo: Iain Boal, T.J. Clark, Joseph Matthews, Michael Watts), *Afflicted Powers. Capital and Spectacle in a New Age*, New York: Verso, 2005.
- Richard Bégin, *Baroque cinématographique: Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.
- Roberto Esposito, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires: Editorial Katz, 2006.
- Valeria de los Ríos e Iván Pinto (editores), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Santiago: Uqbar, 2010.
- Verónica Cortinez y Manfred Engelbert, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Walter Benjamin, “Una imagen de Proust”, en: *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, Madrid: Taurus, 1980.