

Raúl Ruiz: errancia, mito, (des)identidad
Adolfo Vera
Arkadin (N.º 10), e029, agosto 2021. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe029>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

RAÚL RUIZ: ERRANCIA, MITO, (DES) IDENTIDAD

Raúl Ruiz: Wandering, Myth, (Un) Identity

ADOLFO VERA adolfo.vera@uv.cl

Instituto de Filosofía. Doctorado en estudios interdisciplinarios. Universidad de Valparaíso. Chile

Recibido: 12/3/2021 | Aceptado: 10/6/2021

RESUMEN

Se revisan en este artículo algunas nociones teóricas y prácticas fílmicas de Raúl Ruiz que se refieren a la cuestión de la errancia y del nomadismo como definitorias del tenor y la categoría que quizás definan de la manera más precisa su cine: la espectralidad. Para hacerlo, recurrimos a teorías de autores como Deleuze, Careri, Bonitzer y a las prácticas artísticas de los surrealistas y de los situacionistas. Se analizan igualmente algunos films y series televisivas del cineasta chileno, estas últimas en el sentido de su deconstrucción antropológica de toda identidad.

PALABRAS CLAVE

Raúl Ruiz; nomadismo; errancia; espectralidad

ABSTRACT

This article looks at some theoretical notions and filmic practices of Raúl Ruiz that refer to the question of wandering and nomadism as defining the tenor and category that perhaps define his cinema in the most precise way: spectrality. To do this, theories of authors such as Deleuze, Careri, Bonitzer and the artistic practices of the surrealists and situationists are revised. Some films and television series by the Chilean filmmaker are also analyzed, the latter in the sense of their anthropological deconstruction of all identity.

KEYWORDS

Raúl Ruiz; nomadism; wandering; espectrality



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

DE LA ERRANCIA CINEMATOGRAFICA

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, la errancia forma parte de los modos de acceso a la utopía. Aunque es posible establecer 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 pensada, 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, consideraremos como parte del *nomadismo*. Sin embargo, para entender en profundidad el nomadismo es preciso atender 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 define un particular tipo de apropiación del territorio que se señala como «desterritorialización»: se trata de un modo de apropiación que 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 (1983)— de constituir un espacio/territorio liso, es decir, no precodificado. La precodificación queda por el lado de lo que ambos definirán como espacios «estriados», ya marcados, con derroteros establecidos por los códigos históricos, con señales de ruta claramente determinadas. A su vez, estos espacios estriados tendrán relación con un modo de habitar transido de trascendencia, por ejemplo, de la trascendencia religiosa o civilizada, societal. Por su parte, los espacios lisos estarán 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 asuman el nomadismo —sociedades enteras, como era el caso de las culturas paleolíticas, individuos y artistas, como lo será a partir del romanticismo europeo— 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 y 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».

NOMADISMO Y ARTE MODERNO

Algo más de dos décadas después de Deleuze y Guattari, el arquitecto y teórico del arte italiano Francesco Careri (2014) publica un libro esencial en lo que respecta a una definición específicamente estética del «nomadismo»: *Walkscapes, del andar como práctica estética*. Careri se inspira en gran medida en el trabajo de los autores de *Mil Mesetas* (Deleuze & Guattari, 1983), pero también considera los fundamentales análisis de Walter Benjamin en torno a Charles Baudelaire y la *flânerie*. No obstante, 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 (2014) no considera al cine —no obstante, el grupo artístico del que forma parte y que estaría a la base de las experiencias que posteriormente teorizaría en su libro se llama *Stalker*, el nombre de uno de los films 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, Careri nos ayuda a 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 Guy Debord son esenciales, pues se tratan 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 recodificación de los códigos sociales de la representación —y es por esto (aunque acá no podamos desarrollar este asunto) que su función no es, como en el caso de la pintura y la fotografía, mimética—. La pregunta podría, entonces, formularse del modo siguiente: ¿cómo cartografiar cinematográficamente las errancias urbanas?

RUIZ: UN CINE CARTOGRÁFICO

Aquí deberíamos 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 medimetro *El juego de la oca* (1980). Permítasenos dar todavía otro breve rodeo, antes de entrar en la errancia cinematográfica tal como nos es presentada por la obra de Ruiz.



Figura 1. *El juego de la oca* (1980), Raúl Ruiz

Como se sabe, es también Deleuze, en sus dos fundamentales libros dedicados al cine (Deleuze, 1984; 1985) quien realiza una definición muy precisa de la cuestión de la errancia en relación con 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 a la posibilidad de una representación directa del tiempo por medio de la imagen cinematográfica. La imagen-movimiento se corresponde con una concepción de la imagen cinematográfica que a su vez puede 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 al activar 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 dificultad 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». ¹ 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 (1985) 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, de la posición del observador, etcétera— se encuentran bien definidos y situados. Por el contrario, el segundo tipo de movimiento (que ha inquietado desde la antigüedad a filósofos y físicos) ocurre cuando estos centros no son posibles de determinar con precisión. Según sostiene Deleuze (1985), 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, p. 53).²

Deleuze (1985) 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(...)» (p. 54).³ 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» e «imagen indirecta del tiempo» (cine clásico), a otra que pone en juego (de un modo indeterminable) una «situación óptica y sonora pura» con una «imagen directa del tiempo».

Como se sabe, Deleuze intenta 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 Europa en la inmediata pos Segunda Guerra Mundial, y, en segunda instancia —y en íntima conexión con aquello—, en relación con el 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

¹ Escribe Deleuze (1985): «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 [...]» (pp. 50-51). Traducción del autor del artículo.

² «...remet en question le statut du temps comme représentation indirecte ou nombre du mouvement puisqu’il échappe aux rapports de nombre. Mais, loin que le temps lui-même en soit ébranlé, il y trouve plutôt l’occasion de surgir directement, et de secour sa subordination par rapport au mouvement, de renverser cette subordination». Traducción del autor del artículo.

³ «Ce que le mouvement aberrant révèle, c’est le temps comme tout, comme “ouverture infinie”, comme ouverture sur tout mouvement normal défini par la motricité (...)». Traducción del autor del artículo.

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 (1985) 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 (Roberto Rossellini, Federico Fellini, Luchino Visconti, pero, ante todo, Michelangelo Antonioni) se le aparecerá a Deleuze como aquel cine 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, etcétera), sino que se «perderán» en ellos, vagando y errando sin destino preciso. Tal es el caso de 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 *qualisignos* 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 con su novio Sandro (Gabriele Ferzetti) y con 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 permita 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 largometraje, *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 cualesquiera» (departamentos, bares, hoteles de mala muerte), ejerciendo un tipo de nomadismo particularmente nihilista. Utopía demoníaca, distopía o heterotopía en el sentido de Michel Foucault, su relación con la ciudad podría identificarse con la del *Hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe (1951) o la del paseante de París que describe Baudelaire en su poema *Las 7 viejas*: 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 centrífuga que tiende a lanzar las imágenes a un desvarío sin fin) se organizan en una que podemos 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 efecto 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 solo dar un ejemplo del primer periodo de Ruiz— del cuerpo del capataz 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).



Figura 2. *Tres tristes tigres* (1967), Raúl Ruiz

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 el azar, sin conseguirlo), que se complejiza con el progresivo y paradójico 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 consiste en filmar estas puestas en abismo de la representación, que en términos matemáticos no es otra que 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, graffitis, 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 (catálogo de exposición, s.f.).

La errancia, entonces, es el viaje. Ya nos acercamos a una definición, utópica o heterotópica, de este deambular que tiene 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* (1983) o en *La isla del tesoro* (1985) 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 (1999), teórico del cine y protagonista de *La vocación suspendida* (1977) y del *Juego de la oca* (1980), 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* (1981):

El laberinto es en sí mismo, visto desde un avión, una suerte de rostro incomprensible 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, «icnográfica», 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, 1999, p. 54).⁴

LABERINTOS, FANTASMAS Y DES-IDENTIDADES

Cartografiar, entonces, para Raúl Ruiz, se vincula 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 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 última desde dos perspectivas: por un lado, una que refiere a la crisis radical de la identidad humana y de su vinculación a espacios y lugares determinados, cargados de sentido, y que, de tal suerte, politizará —en autores como Ozu, 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 politización tendrá por signo fundamental el asunto de la «catástrofe» representada por Auschwitz, que ha sido enormemente teorizada después de los trabajos señeros de Walter Benjamin, T. W. Adorno, Maurice Blanchot, Jean Francois Lyotard, Jacques Derrida. Por otro lado, y por una vía que se cruzará con la que acabamos de mencionar (creemos que es justamente el caso del cine de Ruiz), 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 a la literatura fantástica del siglo XIX: la figuración 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-

4 «Le labyrinthe est lui-même, a vue d'avion, un sorte de visage incompréhensible et défait dans le enchevêtrement et la multiplication perverse des traits, un visage de visages. Ainsi *Le territoire* de Raoul Ruiz est-il un visage où les protagonistes tournent en ronde sans trouver la sortie, la bouche, ce qui les couit naturellement à s'entredevorer. Visage toile d'araignée, comme celle tendue à l'entrée de la groute du *Tombe Hindou*, où l'heros et sa compagne ont trouvé refuge, et qui égare les poursuivants. En vision verticale, "icnographique", le labyrinthe est lui-même un visage fascinant, et qui égare. Pour s'y retrouver, il faut y entrer, le "battre", comme disent les mathematiens, passer par les défilés diachroniques de ses chicanas. Les histoires de labyrinths sont elles-mêmes labyrinths, le labyrinthe commence avec l'effacement et la perte du visage, est l'issue est trouvée lorsque le visage l'est» (Bonitzer, 1995, p. 54). Traducción del autor del artículo.

vivientes que erran se la debemos al film *J'accuse* (1919), de Abel Gance, donde vemos a una masa de soldados muertos en los campos 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 ni podrá haber paz ni armisticio. Posteriormente, films como *White zombie* (1932), de Victor Halperin; *I Walked With a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur; *Last Man on Earth* (1964), de Ubaldo Ragona y Sidney Salkow; la trilogía de Georges Romero: *Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Dead* (1978) y *Day of the Dead* (1985); y toda la continuación de películas 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 de Robert Wiene y Carl Dreyer.



Figura 3. *La recta provincia* (2007), Raúl Ruiz

Jean-Louis Leutrat (1995), en su clásico libro sobre el cine fantástico, 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. Al respecto, escribe Leutrat (1995):

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» (p. 39).⁵

El texto de Françoise Proust (1995) sobre Walter Benjamin, referenciado, a su vez, por Leutrat 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)» (Proust en Leutrat, 1995, pp. 48–49)⁶. Y Leutrat (1995) continúa:

⁵ «La remémoration, plus que la mémoire d'un passé, est un avertissement, l'appel d'un passé qui n'a pas dit son dernier mot et qui est au sein du présent enchâssé comme une crypte; inversement, la prémonition est moins l'anticipation d'un futur que la prémonition d'un retour (...)» (Leutrat, 1995, p. 39). Traducción del autor del artículo.

⁶ «Dans la modernité, le temps revient: il se repète, il est comme en sursis. Interdit, paralysé, arrêté, il tourne en rond. Il n'est pas “vivant”, il n'est pas stricto sensu mort, il est revenant, survivant» (Proust en Leutrat, 1995, pp. 48–49). Traducción del autor del artículo.

Nos encontramos en la lógica de estos aparatos modernos compuestos de bobinas: ya sea se trata de bobinas de dos caras, en los que una vez una bobina se termina, la otra se pone en marcha, y esto sin fin; ya sea se trata 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 (p. 39).⁷

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 Karl 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.

Para concluir, «Chile» (en tanto territorio, pero también casi como un concepto filosófico) 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— se vincula a su vez 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 solo estética, sino que también historiográfica): se trata del proceso circular, pues está 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; toda venida siendo siempre una re-venida, toda situación, persona u objeto poseyendo 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 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 a 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 ampliamente la cuestión en sus entrevistas y en sus *Poéticas* (2013). De particular interés es el texto titulado «Folklore», escrito a partir de su experiencia de filmación de *La recta provincia* (2007) y publicado póstumamente como parte de la tercera de sus *Poéticas del cine* (2013). En este texto, como en varios otros, Ruiz se apropia de la metodología de autores que le fueron muy cercanos, como Hans Belting, Aby Warburg y Norbert Elias, para interpretar las imágenes en relación con los relatos, mitos y creencias populares que las sustentan en cuanto 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 que la obra y el pensamiento ruicianos están particularmente obsesionados con la identidad chilena, puesto a que

7 «On est dans la logique de ces appareils modernes composés de bobines: soit il s'agit d'une bobine à deux faces, aussitôt l'une terminée, l'autre se met en route, et cela sans fin; soit il s'agit de deux bobines, l'une se vide pour remplir l'autre et vice-versa. Le cinéma appartient à la seconde catégorie; il est une machine à laquelle la transfusion est consubstantielle» (Leutrat, 1995, p. 39). Traducción del autor del artículo.

en verdad lo que le interesa es el modo como 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 Gaston Bachelard (1993), 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 intentará ocultar este fundamento prerracional de todo conocimiento científico. Ruiz recordará que fueron los románticos alemanes, Arnim 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 (2004) de Benjamin) particular: la narración. 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 Afánasiev que había estudiado los relatos originarios rusos, Ruiz (2013) 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».



Figura 4. *La recta provincia* (2007), Raúl Ruiz

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 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 films como *Las tres coronas del marinero* (1983), *La isla del tesoro* (1985), *Las soledades* (1992) y, por cierto, de las series televisivas *Cofralandes* (2002), *La recta provincia* (2007) y *Litoral* (2008). 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 films y, en especial, en las series televisivas chilenas. Es por ello que Ruiz (2013) puede escribir:

Pero hasta aquí todo ese mundo que conforma el folklore 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 cena, junto a la chimenea de la casa, reapareció abruptamente ahí donde menos se los 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?) (p. 429).

REFERENCIAS

- Antonioni, M. (Director). (1960). *L'avventura* [Película]. Roma, Italia: Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.). Société Cinématographique Lyre. Cino del Duca.
- Antonioni, M. (Director). (1962). *El Eclipse* [Película]. Roma, Italia: Cineriz.
- Bachelard, G. (1993). *La formation de l'esprit scientifique* [La formación del espíritu científico]. Paris, Francia: Vrin.
- Baudelaire, C. (1975). *Oeuvres Complètes* [Obras Completas]. Paris, Francia: Éditions Gallimard.
- Benjamin, W. (2013). *El Libro de los Pasajes*. Madrid, España: Akal.
- Bonitzer, P. (1999). *Le champ aveugle: Essais sur le réalisme au cinéma* [El campo ciego. Ensayo sobre el realismo en el cine]. Paris, Francia: Gallimard / Cahiers du cinéma.
- Careri, F. (2014). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'anti-oedipe. Capitalisme et schizophrénie* [El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia]. Paris, Francia : Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1983). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. [Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2]. Paris, Francia : Minuit.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps* [La imagen-tiempo]. Paris, Francia: Minuit.
- Déotte, J. L. (2004). *L'époque des appareils* [La época de los aparatos]. Paris, Francia: Éditions Lignes.
- Gance, A. (1919). *J'Accuse* [Yo acuso]. Paris, Francia: Pathé Freres.
- Halperin, V. (1932). *White Zombie* [Zombie blanco]. Hollywood, Estados Unidos: Victor & Edward Halperin Productions.
- Leutrat, J. L. (1995). *Vie des fantômes: le fantastique au cinéma* [Vida de los fantasmas: lo fantástico en el cine]. Paris, Francia: Cahiers du cinéma.
- Poe, E. (1951). *Oeuvres Complètes* [Obras Completas]. Paris, Francia: Éditions Gallimard.
- Ragona, U. y Salkow, S. (Directores). (1964) *The Last Man on Earth* [El último hombre en la Tierra] [Película]. Hollywood, Estados Unidos: Associated Producers Inc.
- Romero, G. (Director). (1968). *Night of the Living Dead* [La noche de los muertos vivientes] [Película]. Hollywood, Estados Unidos: Image Ten.
- Romero, G. (Director). (1978). *Dawn of the Dead* [El amanecer de los muertos vivientes] [Película]. Hollywood, Estados Unidos: Richard Rubinstein.
- Romero, G. (Director). (1985). *Day of the Dead* [El día de los muertos vivientes] [Película]. Hollywood, Estados Unidos: Dead Films Inc.
- Ruiz, R. (Director). (1968). *Tres tristes tigres* [Película]. Santiago, Chile: Los Capitanes.
- Ruiz, R. (Director) (1982). *La expropiación* [Película]. Santiago, Chile: Raúl Ruiz.
- Ruiz, R. (Director). (1977). *La vocation suspendue* [La vocación suspendida] [Película]. Paris, Francia, INA France (Productora)
- Ruiz, R. (Director). (1980). *Le Jeu de L Oie* [El juego de la oca] [Película]. Paris, Francia: FR2- Centre Georges Pompidou.
- Ruiz, R. (Director). (1981). *O Territorio* [El territorio] [Película]. Lisboa, Portugal. Paulo Branco (Productor)

- Ruiz, R. (Director). (1982). *Las trois couronnes du matelot* [Las tres coronas del marinero] [Película]. Paris, Francia: Antenne2.
- Ruiz, R. (Director). (1985). *L'île au trésor* [La isla del tesoro] [Película]. Santiago, Chile-Paris Francia: Paulo Branco y Antonio Vaz Da Silva.
- Ruiz, R. (Director). (1992) *Las soledades* [Película]. Londres, Reino Unido. Film Four Productions (productora).
- Ruiz, R. (Director). (2002). *Cofralandes* [serie]. Santiago, Chile: RR. Producciones-Margo Cinema.
- Ruiz, R. (Director). (2007). *La recta provincia* [Serie televisiva]. Santiago, Chile: TVN. RR.
- Ruiz, R. (Director). (2008). *Litoral* [serie]. Santiago, Chile: TVN Chile.
- Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago, Chile: Ediciones UDP.
- Tourneur, J. (Director). (1943). *I Walked With a Zombie* [Yo caminé con un muerto] [Película]. Hollywood, Estados Unidos: RKO Pictures.