

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

THE STRAIGHT PROVINCE OF RAÚL RUIZ: WONDERING AND THE SPECTER'S CONJURATION

*Adolfo Vera Peñaloza**

RESUMEN

A partir de una problematización de la cuestión de la “errancia cinematográfica” –que para Deleuze significaba el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo–, nos proponemos interpretar una cierta producción del cine de Raúl Ruiz interesada en la representación cinematográfica del folklore chileno y latinoamericano como un modo en virtud del cual el cineasta chileno incidió en su tratamiento profundo y original de la espectralidad en el cine, en tanto vía de acceso a una definición utópica del mismo.

PALABRAS CLAVE: Espectralidad; Folklore; Utopía; Errancia; Lo fantástico

ABSTRACT

Concerning the discussion about the question of the “cinematographic wandering” - the passage from the movement - image to the time - image according to Gilles Deleuze --, this paper propose an interpretation of the cinema of Raúl Ruiz, specially that is focussed in the cinematographic representation of the Chilean and Latin American folklore, as a way in which the Chilean filmmaker addresses the spectrality , an approach to an utopian definition of the cinema.

KEYWORDS: Spectrality; Folklore; Utopia; Wandering; The fantastic

* Dr. en Filosofía Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Profesor Instituto de Filosofía Universidad de Valparaiso. adolfo.vera@uv.cl

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

1. De la errancia cinematográfica

Podemos definir la errancia como aquel recorrido que no lleva a ninguna parte, aunque pueda estar perfectamente trazado y documentado por aparatos de registro y de inscripción. Por ello –como tendremos ocasión de comentar aquí- la errancia forma parte de los modos de acceso a la utopía. Aunque como más adelante intentaremos mostrar es posible definir un tipo de errancia distinta a los modos de conducta propios a la existencia humana normal, que correspondería al modo de existencia de espíritus y fantasmas, ella puede ser definida, en una primera aproxima-

ción, como una actividad esencial a la constitución de la humanidad. Se trata de un tipo particular de apropiación del territorio, que en este primer sentido antropológico definiremos como formando parte del nomadismo. Sin embargo, para entender en profundidad el nomadismo es preciso atender a que con este tipo de apropiación del territorio los seres humanos participan de un particular devenir-animal. Como se sabe, el gran filósofo del nomadismo ha sido Gilles Deleuze. En sus trabajos escritos en conjunto con Félix Guattari (DELEUZE-GUATTARI, 1972, 1983) se describe un particular tipo de apropiación del territorio que se define como “desterritorialización”: se trata de un modo de apropiación que se sostiene en la desapropiación continua y sistemática del territorio que se habita. En este sentido, y por oposición al proceso de territorialización, se trataría acá –según Deleuze y Guattari- de constituir un espacio /territorio liso, es decir, no pre-codificado; la pre-codificación quedando por el lado de lo que ambos definirán como espacios “estriados”, ya marcados, con derroteros ya establecidos por los códigos históricos, con señales de ruta claramente determinadas. A su vez, estos espacios estriados dirán relación con un modo de habitar transido de trascendencia, por ejemplo de la trascendencia religiosa o civilizada, societal, estando los espacios lisos del lado de la inmanencia y de una cierta “barbarie” que se produce cuando, después de un proceso de suspensión o, si se quiere, de revolución, lo codificado se anula y se abre como posibilidad –desde la decodificación- a una nueva codificación. Entonces, quienes –sociedades enteras como era el caso de las culturas paleolíticas, individuos y artistas como lo será a partir del

romanticismo europeo- asuman el nomadismo participarían de un cierto devenir-animal por cuanto suspenderían la codificación social imperante – la codificación social tendiente, por definición, a la trascendencia, de Dios o de la ley- para lanzarse a la apertura de lo liso y lo bárbaro. Aunque yo no estaría de acuerdo con una definición “pura” de ambas posibilidades de apropiación del territorio –y tampoco quiero decir que Deleuze-Guattari lo estén- es claro que la “desterritorialización” como ocupación nómada del espacio habrá de ser tomada en cuenta con detención en cualquier análisis en torno a la “errancia”.

Algo más de dos décadas después de Deleuze y Guattari, el arquitecto y teórico del arte italiano Francesco Careri publicaría un libro esencial en lo que respecta a una definición específicamente estética del “nomadismo”: *Walkscapes, del andar como práctica estética* (CARERI, 2014). Careri se inspirará en gran medida en el trabajo de los autores de *Mil Mesetas*, pero también considerará los esenciales análisis de Walter Benjamin en torno a Charles Baudelaire y la “flânerie”, aunque ante todo lo que sustentará su discurso será un análisis de las vanguardias históricas, desde el dadaísmo (en el contexto del cual la salida, desde la Iglesia Saint-Pierre Des Corps, a recorrer París sin sentido ni dirección alguna se transformará en el hito fundador de lo que Careri definirá como “ready-made urbano”) hasta el situacionismo, del que retomará la esencial “Teoría de la deriva” desarrollada por Guy Debord. Aunque el libro de Careri no considera al cine –no obstante el grupo artístico del que forma parte y que estaría 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, el libro de Careri nos permite insistir en una cuestión que es esencial a la hora de considerar la obra cinematográfica de Raúl Ruiz: la importancia de las cartografías. Como se sabe, los letristas y los situacionistas, a mediados de los años 40 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 semi-derruidas por las dos guerras mundiales y las crisis económicas, habían insistido sobre todo en el hecho de que estas experiencias debían cartografiarse, registrarse por medios plásticos vinculados a la estética del *collage*. Ahora bien, en el caso del cine esto será esencial, pues sabemos que este medio –en continuidad con la fotografía, pero profundizando sobremanera en este punto- se caracterizaría por ser un aparato de registro de la vida urbana. En este sentido, los films-collages de Debord son esenciales, pues se trata en ellos de la culminación de un aspecto técnico esencial al cine en cuanto aparato: su capacidad de convertirse en una máquina de cartografía de las errancias urbanas, desde un tipo de apropiación que será –por definición técnica- esencialmente nómada, pues se constituye desde la re-codificación de los códigos sociales de la representación. La pregunta podría, entonces, formularse del modo siguiente: ¿cómo cartografiar cinematográficamente las errancias urbanas?

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

Como se sabe, fue también Gilles Deleuze, en sus dos fundamentales libros dedicados al cine (DELEUZE, 1983-1985), quien realizará una definición muy precisa de la cuestión de la errancia, con relación a la imagen cinematográfica. Para él, la representación cinematográfica de la errancia urbana está en el centro mismo de lo que definió como “crisis de la imagen-acción”, que daría paso, según él, a la posibilidad de una representación directa del tiempo por medio de la imagen cinematográfica. La imagen-movimiento se correspondía con una concepción de la imagen cinematográfica que a su vez podía interpretarse desde el punto de vista de la concepción filosófica clásica de la relación entre tiempo y movimiento, es decir, como subordinando el tiempo al movimiento, quedando entonces la representación del tiempo necesariamente reducida a la representación de objetos y acciones que podrán ser aprehendidas activando las capacidades sensorio-motrices de la percepción. Esta imagen-movimiento, determinada de tal suerte por una imagen-acción y entonces globalmente por

una imagen-percepción que se delinearán a su vez en imagen-afección y en imagen-reflexión (si se nos permite esquematizar aquí los desarrollos teóricos deleuzeanos cuya complejidad es bien conocida), fundará la posibilidad de una narración por medio de la imagen: la imagen-movimiento es la que permitió al cine clásico, ante todo, “contar historias”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, existen movimientos “normales”, y otros “anormales, aberrantes”. Los primeros son aquellos en los que ciertos “centros” (del equilibrio de las fuerzas, de la revolución de los cuerpos celestes, de la gravedad de los móviles, o de la posición del observador, etc.) se encuentran bien definidos y situados. Por el contrario, respecto al segundo tipo de movimientos (que han inquietado desde muy antiguo a filósofos y físicos), según Deleuze ocurren cuando estos centros no son posibles de determinar con precisión. “... El movimiento aberrante –escribe Deleuze– 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

¹ Escribe Deleuze: “La imagen-movimiento posee dos caras: una en relación a los objetos de los que ella hace variar la posición relativa, la otra en relación a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamaremos encuadre la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje la otra cara volcada hacia el todo...”. (DELEUZE, 1985, p. 50-51, trad mía).

dar vuelta esta subordinación”. Deleuze insiste: “Lo que el movimiento aberrante revela, es el tiempo como todo, como “apertura infinita”, como anterioridad sobre todo movimiento normal definido por la motricidad...” (DELEUZE, 1985, p. 53. Trad. mía). De tal suerte, el cine clásico dará paso al cine moderno, paso que podrá verificarse desde el tránsito de una relación entre “situación sensorio-motriz”-“imagen indirecta del tiempo” (cine clásico) a otra que pone en juego (de un modo indeterminable) una “situación óptica y sonora pura” con una “imagen directa del tiempo”.

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

Para Deleuze, una corriente cinematográfica estará en el centro de este proceso: el neorrealismo italiano. La cuestión de la errancia puede considerarse como hilo conductor privilegiado de estos análisis.

En el contexto del tratamiento de lo que denomina “crisis de la imagen-movimiento”, el neorrealismo italiano (Rossellini, Fellini, Visconti, pero ante todo Antonioni) se le aparecerá a Deleuze como aquel movimiento que será capaz de filmar los “espacios cualesquiera” en los que los personajes no se relacionarán con los objetos y con los paisajes entre los que se mueven teniendo objetivos precisos (resolver tal enigma, llegar a tal lugar, avanzar en tal proyecto, etc), sino que se “perderán” en ellos, vagando y errando sin destino preciso, como Vittoria (Monica Vitti) errando por las calles de Roma, en *El Eclipse* (1962) de Antonioni, en un recorrido que ha pasado a la historia del cine y que representa la inmersión en espacios-cualesquiera que transforman las sensaciones sensorio-motrices fuertes del realismo tradicional en sensaciones puramente sonoras y ópticas (imágenes-afección o *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 a su novio Sandro (Gabriele Ferzetti) y su amiga Claudia (Monica Vitti), en *L'avventura* (1960) del mismo Antonioni, la errancia en la que se sumergirán Sandro y Claudia no se corresponde, en ningún caso, con la necesidad de encontrar a la desaparecida, sino con un vaciamiento de todo referente y de todo código que permitiría ubicarse en el espacio que se recorre, generando una desterritorialización que será justamente el objeto de lo representado por la imagen de Antonioni.

En el caso de Raúl Ruiz, la errancia aparecerá desde su primer largometraje, *Tres tristes tigres* (1967). Estos tres tristes tigres de Ruiz deambulan por el Santiago de los años 60 sin ejercer vínculos particulares, entrando y saliendo de “espacios cualesquieras” (departamentos, bares, hoteles de mala muerte), ejerciendo un tipo de nomadismo particularmente nihilista; utopía demoníaca, distopía o heterotopía en el sentido de Foucault, su relación con el Santiago de los años 1960 podría identificarse con la del “Hombre de la multitud” de Poe, o la del paseante de París que describe Baudelaire en su poema “Los 7 viejos”: el “inconsciente urbano” al que aspiraban dadaístas, surrealistas y situacionistas está repleto de demonios, de espectros, de muertos-vivientes que aparecen como perfectamente “normales”.

Espacios alterados, entonces. Territorios dislocados, deconstruidos. Efectos de deslocalización. Es aquí donde las relaciones entre discurso, sonido, plano (y sus 6 funciones, todas redundando en la función centrífuga que tiende a lanzar las imágenes a un desvarío sin fin) se organizan en una función que podremos definir como *función heterotópica*, en el sentido de que cada plano representando un espacio, un lugar, un territorio, un rostro o un objeto finalmente (por efectos de la conjunción paradójica de sonido, discurso e imagen) se diluirán en una otredad que no podremos sino definir como espectral. ¿Es otra la función –por sólo 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)?

Tampoco es otra la función del laberinto, en el *Juego de la Oca* (1980): la ciudad como un campo de juego de azar (donde el tiro de dados, como en el poema de Mallarmé, intentará abolir al azar, sin conseguirlo) que se complejiza con el progresivo y 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 consistiendo en filmar estas puestas en abismo de la representación, que en términos matemáticos refiere a la paradoja de la completitud de los sistemas de Kurt Gödel; y también es la función del laberinto (y de la errancia que este implica en quien lo recorre) en el sentido general que organizaba la exposición de Damisch en el Centro Georges Pompidou. Según el prospecto con el que se difundía la exposición:

Desplazarse, es seguir un mapa que existe o no, es obedecer a una imagen mental o a una imagen impresa: una carta se dibuja y se desarrolla al ritmo de los pasos. El mapa, es igualmente trozos de papel, 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

La errancia, entonces, es el viaje –y ya nos acercamos a una definición, utópica o heterotópica, de este deambular como teniendo como fundamento en la obra de Ruiz un viaje hacia lo que llamaríamos *las trizaduras de la memoria y de la identidad*. Viajamos –cuando viajamos

de verdad- para perder el rostro, para perder la identidad. ¿No es este el sentido del viaje en *Las tres coronas del marinero* o en *La isla del tesoro*? Ahora bien, quien recorre un laberinto, necesariamente erra por él, pero a su vez –y es preciso sentar, con relativa abstracción, un principio filosófico según el cual toda errancia se funda en un tipo de error originario- *yerra*, pues no es fácil resolver un laberinto. Recordemos los comentarios que hace Pascal Bonitzer, teórico del cine y protagonista de *La vocación suspendida* y del *Juego de la oca*, en su importante libro *El campo ciego*, respecto a otro film de Ruiz donde la cuestión del laberinto (y de la relación entre rostro y laberinto) es esencial, a saber, *El territorio*:

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

Cartografiar, entonces, para Raúl Ruiz, dice relación con establecer laberintos para perderse en ellos y, tal vez –esto nunca está asegurado- volver a encontrarse, transformado. Es este el sentido profundo de

la errancia, y del nomadismo que ella implica. ¿No podría interpretarse también desde este punto de vista su famoso combate contra la teoría del conflicto central que debería implicar la constitución de un particular tipo de cineasta, el *cineasta chamán*, es decir, uno que comprende, como los sabios barrocos y los indígenas precolombinos, la correspondencia de todas las cosas en el universo, gracias a este aparato técnico-mágico (Flusser, Simondon) que es el cine?

Ahora bien, la errancia forma parte, como se sabe, de una de las determinaciones fílmicas esenciales de la espectralidad. Definiremos a esta desde dos perspectivas: una que refiere a la crisis radical de la identidad humana y de la vinculación de esta a espacios y lugares determinados, cargados de sentido, y que, de tal suerte, politizará —en autores como Ozú, Resnais, Welles, Antonioni, Rocha— las cuestiones, esencialísimas desde un punto de vista antropológico, del doble, de la comunicación con los espíritus y del culto a los muertos; esta politización tendrá por signo esencial la cuestión de la “catástrofe” representada por Auschwitz, y que ha sido enormemente teorizada después de los trabajos señeros de Walter Benjamin, T. W. Adorno, Maurice Blanchot, J.-F. Lyotard, Jacques Derrida. Por otro lado, y por una vía que se cruzará (creemos que es justamente el caso del cine de Ruiz) con la que acabamos de mencionar, toda una tradición de lo que se ha dado en llamar “cine fantástico” representará la errancia de los espectros. Se trata, de hecho, de la recuperación de un tema esencial a la literatura fantástica del siglo XIX: la representación de los muertos-vivientes. Ahora, para el cine esta representación deberá llevarse

a cabo de un modo concreto y preciso, como puesta en escena y en situación de los movimientos, gestos, actitudes y funciones corporales de los muertos-vivientes, los fantasmas, los demonios y los dobles. Una de las primeras representaciones de muertos-vivientes que erran se la debemos al film *J'accuse* (1919) de Abel Gance, donde vemos a una masa de soldados muertos de la Primera guerra mundial volver a la vida y levantarse para errar por los campos en dirección a las ciudades y, allí, manifestar a los vivos que –sin ellos- no puede, no podrá haber paz ni armisticio. Posteriormente films como *White zombie* (Halperin, 1932), *Yo anduve con un muerto* (Tourneur, 1943), *El último hombre en la tierra* (Ragona y Salkow, 1964), y la trilogía de Georges Romero (*La noche de los muertos vivientes*, 1968, *El amanecer de los muertos*, 1978, *El día de los muertos*, 1985), y toda la continuación de films y series sobre muertos vivientes, lograrían establecer una iconografía cinematográfica de la errancia de los espectros. Tampoco podemos olvidar los grandes clásicos del cine expresionista, ante todo Wiene y Dreyer.

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

La rememoración –escribe Leutrat-, 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 (LEUTRAT, 1995, p. 39, trad. mía)

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

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 (LEUTRAT, 1995, p. 39, trad. mía)

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

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

“Chile” en la obra de Ruiz tendría que ver con una manifestación particularmente intensa de esta potencia propiamente vampírica inherente a la máquina cinematográfica. Esta potencia –como puede deducirse de la cita recién transcrita del libro de Leutrat– dice relación igualmente con la lógica inherente a la espectralidad (la que, desde las *Tesis sobre la historia* de Benjamin y la filosofía de Derrida entre otros, puede ser considerada como una categoría no sólo estética sino que igualmente historiográfica): se trata del proceso, circular pues fundado en el “eterno retorno” (Nietzsche, Blanqui, Benjamin) o en la “sobrevivencia” (Warburg) de los acontecimientos, los fenómenos y las formas, por medio del cual lo que acontece siempre re-acontece, 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 (cercana en este sentido a la obra de Rouch) de los modos de habla, de los gestos y de los síntomas conductuales de los chilenos, sino porque, al hacerlo, lo que busca es, literalmente, espectralizarlos: diluirlos en la lógica de la sobrevivencia, de la repetición sintomática de la historia, del eterno retorno de lo mismo (en el sentido en que, según Benjamin, en la

modernidad correspondía a la mercancía, y al fetichismo y a la fantasmagoría que implican, espectralizar 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, en sus entrevistas y en sus *Poéticas*, ampliamente la cuestión. De particular interés es el texto titulado “Floklore”, escrito a partir de su experiencia de filmación de *La recta provincia* y publicado póstumamente como parte de la tercera de sus *Poéticas del cine* (RUIZ, 2013). En este texto, como en varios otros, Ruiz se apropiará de la metodología de autores que le fueron muy cercanos, como Belting, Warburg y Elias, para interpretar a las imágenes en relación a los relatos, mitos y creencias populares que las sustentan en tanto cristalizaciones (síntomas) de funciones sociales que se anclan en las capas más profundas y ocultas de la cultura humana. Es por esto que, a mi modo de ver, es muy problemático postular la obra y pensamiento ruicianos como estando particularmente obsesionados con la identidad chilena, puesto a que en verdad lo que le interesa es el modo cómo ella puede disolverse en el contexto de esas capas que forman el palimpsesto de las inscripciones humanas. El suyo es un saber (y una práctica artística) alquímico, en el sentido de cómo Bachelard por ejemplo postulaba que las creencias populares y los mitos estaban a la base de la formación del espíritu científico, el

que una vez formado y formalizado (racionalizado matemáticamente) en la modernidad, hará lo posible por olvidar tales fundamentos ocultos. Así, la modernidad cartesiana hará lo posible por ocultar este fundamento pre-racional de todo conocimiento científico. Ruiz recordará que fueron los románticos alemanes, Armin y Brentano por ejemplo, quienes por primera vez intentaron reactualizar, por medio de la poesía como modo de acceso a esos fundamentos universales, esos fondos y esos archivos que se estructuraban por medio de un aparato (seguimos en esto la lectura que hace Deótte de Benjamin) particular: la narración (DÉOTTE, 2012). Aparatos pues se constituyen en verdaderas maquinarias de producción de cultura y de comunidad, como será el caso –en la modernidad- de la perspectiva, de la fotografía, del cine, y hoy de lo digital. Ahora bien, apoyándose en las teorías del especialista ruso Afánasiev, que había estudiado los relatos originarios rusos, Ruiz escribe: “Los cuentos rusos(...)-pero también los cuentos africanos, chinos, españoles y latinoamericanos- atraen antes que nada por el brillo y el brío de sus imágenes y por la sonoridad del relato. Es decir, por el aspecto cinematográfico de su materia narrativa” (RUIZ, 2013, p. 425). En ese sentido, la crítica a la teoría del conflicto central (esa aplicación irrestricta, para la construcción de un film, de las teorías del drama moderno elaboradas por Ibsen y Shaw) adquiere aquí un fundamento antropológico poderoso: una tal concepción, racionalista y centrada en producir “efectos miméticos” en el espectador, impide acceder al sentido más profundo del cine, es decir, su capacidad de configurarse como una máquina (aparato diremos nosotros) que permite acceder a las raíces

más profundas del inconsciente colectivo: no será otro, sin ir más lejos, el fundamento antropológico de films como *Las tres coronas del marinero*, *La isla del tesoro*, *Las soledades*, y por cierto de las series televisivas *Cofralandes*, *El caleuche* y *La recta provincia*. En estas, lo “chileno” cobrará interés únicamente en cuanto es susceptible, en su sintomatología (los modos de habla, los gestos, los relatos que volviendo como espectros constituyen una identidad que es preciso comprender como una entidad siempre en proceso de disolución), de conectarse con otros procesos culturales, nórdicos (*Las tres coronas del marinero*), europeos (*La isla del tesoro*), chinos (*Las soledades*), o precolombinos, y en una mezcla de todas las anteriores como ocurre en prácticamente todos sus films y en especial en las series televisivas chilenas. Es por ello que Ruiz 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?). (RUIZ, 2013, p. 429)

Hay algo, entonces, que liga muy profundamente al cine, ese rito realizado en salas oscuras donde uno se somete a experiencias alucinantes, terroríficas, violentas o extáticas, con la ritualidad de las “sociedades

secretas” –sobre las que Ruiz escribirá en sus *Poéticas* pero a las que dedicará uno de sus más bellos films, *Le film à venir* (1997), en el que una secta secreta le rinde culto a un fragmento de film que ha sobrevivido a una catástrofe indeterminada- y que, sin ir más lejos, existieron en Chile, una de las cuales llevaba el nombre de “Recta provincia”.

Según Ruiz, los mitos son “cartografía narrativa” (RUIZ, 2013, p. 427). Ahora bien, la exploración de estos conlleva a un trabajo cinematográfico que el cineasta chileno definirá como “utópico”. Al inicio de ese esencialísimo capítulo 5 de la primera *Poética* del cine Ruiz señala que el cine, como América, se descubrió varias veces: primero en las cavernas prehistóricas, luego en las sombras platónicas, después con el Golem, todavía después con el teatro de espejos de Athanasius Kircher, también con el “cielo de Punta Arenas, en Chile, donde se reflejan invertidas las imágenes de la ciudad tal como era medio siglo antes”, lo mismo que con el Fantascopio de Robertson, etc. En ese contexto, Ruiz señala: “También como en América, el desarrollo del cine tomaría dos caminos distintos: el de la industria y el de la utopía” (RUIZ, 2013, p. 90). Utopía que llevará a Ruiz a mezclar, por ejemplo, las prácticas chamánicas prehispánicas y las teorías de la pintura del pintor chino de principios del siglo XVIII Shi Tao (cuestión que es esencial para entender un film como *Las soledades*). La opción de la industria es la opción propia al racionalismo cartesiano, que en gran medida dará origen al momento técnico del cine y del que sería una ingenuidad renegar *tout court*, pero que –para Ruiz como para muchos de los cineastas de los que se sentía cercano, ante todo Glauber

Rocha- es preciso poner en tensión de un modo radical. La opción de la utopía es la de la spectralidad, es decir la de la *errancia de los espectros*.

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

de la cultura universal que son los relatos, las fábulas, o las payas que, una vez introducidas en la diégesis, serán retomadas por los personajes y por el encadenamiento del montaje. Por medio de estas ruinas, entonces, se constituirán las bases de este “laberinto” que es la Recta provincia (al final del film, será la virgen “aparecida” que la definirá como tal).

En el film que ya mencionábamos, producido en Alemania en 1976 y filmado en Centroamérica, *El cuerpo repartido y el mundo al revés*, *Utopía*, se manifestará claramente otro de los asuntos esenciales de *La recta provincia*: la fábula del cuerpo repartido y del mundo al revés. Señala Ruiz en una entrevista con Pedro Naranjo, refiriéndose justamente a la serie televisiva del 2007:

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

Se trata, entonces, de un recorrido que bien podremos definir como *errancia*, pues se realiza en una relación particular con espíritus, apariciones y espectros. En *Utopía*, el vendedor viajero que busca a su compañero desaparecido, mientras recorre distintas comunidades de Centroamérica, cada una más espectral que la otra en su voluntad por aplicar

del modo más surrealista posible los postulados de diversas utopías socialistas, en un determinado momento hace su recuento: “Una pierna en Choluteca, la cédula en Paraíso...una fotografía familiar en Colón...un pie en Puerto Cortéz...una oreja en Chamalicón...”. Vemos entonces cómo en ambos films Ruiz aplica en el cine la particular filosofía de la imagen que, en el ámbito de la historia del arte, había inventado Warburg (por ejemplo cuando observa en los ritos de los indios Pueblos de Norteamérica la sobrevivencia de los ritos paganos en torno a la serpiente que están a la base de una obra como *El nacimiento de Venus* de Botticelli).

Recapitulemos. La errancia está a la base del folklore, que a su vez constituye el núcleo del cual beben todas las prácticas humanas. Para Ruiz –lo dice en la entrevista con René Naranjo recién mencionada- a la base de toda leyenda está la idea del viaje, es decir, de la utopía. El cine, cuando es asumido en su posibilidad de misterio –otro de los capítulos de las *Poéticas* se titula, justamente: *Misterio contra Ministerio*- es una máquina (como la máquina que produce las ilusiones en las que creen los habitantes de la utopía relatada en la película homónima de 1976 y que en alguna medida podría compararse con la máquina productora de hologramas del *Libro de Morel* de Bioy Casares) particularmente apta para permitir acceder a ese fondo común, lleno de espíritus, aparecidos y espectros. Dice la voz en off de la Recta Provincia: “y caminaron, caminaron, caminaron, hasta la Recta provincia”. ¿Con qué fin caminaron? Justamente con el fin de encontrar la solución del laberinto, y liberarse de él. ¿No fue eso, entre muchas otras cosas y como estoy seguro que permitirán corroborar-

lo los *Diarios* que acaban de ser publicados, el cine para Raúl Ruiz: una manera de, incansablemente y apelando a historias infinitas que se repiten entre sí como espejos que se reflejan a sí mismos, encontrar la salida a ese laberinto que fue Chile, salida que, tal vez, como el buen amante de laberintos que era, volvía una y otra vez a postergar para seguir así errando y por tanto conjurando a los espectros?

Referências Bibliográficas

BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma 1982.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*. Del andar como práctica estética, Barcelona, GG 2014.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *L'anti-oedipe*. Capitalisme et schizophrénie, Paris, Minuit 1972.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit 1983.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Études sur le cinéma 1, Paris, Minuit 1983.

DELEUZE, Gilles. L'image-temps, Études sur le cinéma 2, Paris, Minituit 1985.

DÉOTTE, Jean-Louis. ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière, Santiago, Metales Pesados 2013.

LEUTRAT, Jean-Louis. Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma, Paris, Éditions de l'étoile 1995.

PROUST, Françoise. L'histoire à contretemps, Paris, Ed. du Cerf 1994.

RUIZ, Raúl. Poéticas del cine, Santiago, UDP 2013.

RUIZ, Raúl (Bruno Cuneo Ed.). Entrevistas escogidas, filmografía comentada, Santiago, UDP 2013.