



Cristián Sánchez
AVENTURA DEL CUERPO. EL PENSAMIENTO CINEMATográfico DE RAÚL RUIZ
Santiago de Chile: Ocholibros
2011

Presentación del libro por **Sergio Rojas**
Universidad de Chile

“Tengo la impresión de que una visión no es tal más que a partir de un estado de saturación producido por el hecho de que en lo que muestras se entrecruzan diversos ejes de sentido en forma de círculo vicioso”

Raúl Ruiz

No pretendo en lo que sigue intentar “resumir” el libro de Cristián, tal cosa sería una violencia sobre su riqueza y abundancia de matices. Mucho menos ensayaré una interpretación personal del cine de Ruiz. Mi intención es mucho menor: exponer algunas notas motivadas por el concepto de “imagen-simulacro” que está a la base de la obra que aquí nos convoca.

Hace unos días comentaba con algunos estudiantes el libro que Cristián Sánchez había escrito sobre el cine de Raúl Ruiz, invitándolos a esta presentación. En medio de la conversación, uno de los estudiantes lanzó con delicada ironía la pregunta: “¿entonces ahora sabremos lo que significan las películas de Ruiz?”. Por cierto, tal pregunta no se puede responder, sin embargo tampoco se puede despachar como impertinente. Porque la cuestión del “significado” de sus películas es algo que ha estado siempre presente en la recepción de la obra de Ruiz. Como si se tratara en cada caso de una *cifra*, de una especie de “significado escondido”. Si alguna vez hemos sido capaces de determinar con certeza el significado claro y distinto de alguna de sus películas, es que acaso algo hemos desatendido; pero si la película ha carecido

de todo sentido, la condición habrá sido la misma, algo hemos dejado de atender.

Bien, ¿cuál ha sido el objetivo de Cristián Sánchez al realizar la investigación contenida en este libro? “Mi pretensión –escribe Sánchez- ha sido señalar (...), sobre todo, los alcances últimos de la teoría fílmica de Raúl Ruiz, desplegada de un modo intempestivo en una especie de viaje enmascarado de derroche que esconde una contemplación esencial y que es siempre un juego de inmersión en la extrañeza y en la engañosa complejidad de las apariencias que lo conducen, muchas veces, a caminos sin salida” (p. 22). Entonces, y volviendo a la pregunta del estudiante con la que inicié esta lectura, diría que Sánchez no se ha propuesto “explicar” el significado de la obra de Ruiz, sino, al contrario, exponer los recursos que en su cine emergen, complicando la “comprensión”. Pues, en efecto, como espectadores de una estética cinematográfica a la que no pocas veces se ha calificado de “neobarroca”, el ingreso en la dimensión del sentido no suele estar dado por las preguntas del tipo: “¿qué se quiere significar con eso?”, sino más bien por la pregunta: ¿qué están *haciendo las imágenes* aquí? Es así como he leído el libro Cristián, interrogando con el autor los complejos procesos de la “incomprensión” que parecen operar paradójicamente como acceso al sentido, procedimientos neobarrocos, que abren la univocidad del significado a un *potencial de significabilidad* que se disemina en las imágenes. Me parece que este es un aspecto fundamental para reflexionar la puesta en cuestión de la significación trabajada en el orden significante de las imágenes.

Cristián Sánchez expone un análisis complejo –no complicado- sobre el cine de Ruiz considerando para ello prácticamente toda la obra producida por éste hasta la fecha. Los recursos teóricos de semejante análisis ya los podrán anticipar: la estética filosófica (especialmente la de Deleuze), la epistemología (en donde cabe destacar la figura de Alfred North Whitehead), la teoría literaria, la teoría del cine, etc. Sin embargo, Sánchez es preciso al señalar de entrada el concepto que ha orientado en todo momento el trabajo: el concepto de *imagen-simulacro*. ¿Cómo la define el autor? Escribe: “A esta forma de imagen-tiempo que hace que el pensamiento se

exceda a sí mismo, se abisme o encuentre lo impensable en las fuerzas del Afuera le he llamado imagen-simulacro” (p. 24). La imagen-simulacro es, pues, una imagen reflexiva, en cuanto que se refiere a sí misma: “el filme –señala Sánchez- resulta un conjunto discontinuo y dubitativo, lleno de baches y dudas, un conjunto de parámetros que funcionan como una imagen-simulacro que desnuda la operación misma del acto filmico” (p. 73). nos detiene como espectadores en su propio cuerpo significativo, en su paradójica densidad apariencial, porque si bien estamos siempre demandando un sentido para lo que vemos, nunca estaremos del todo seguros de haber visto todo lo que había que ver, todo *lo que había para ver*. De esta manera opera la imagen-simulacro, pues como señala Sánchez: “Los personajes o figuras de sus filmes son un efecto de la ficción, se constituyen en el acto mismo de creación de un suceso, sin preexistencia alguna” (p. 36). Por ello, “imagen-simulacro” no es un término que se oponga a “imagen-verdadera”, sino que más bien explicita la perversa condición de toda la verdad que puede ser posible para una criatura finita, sensible, como el hombre, que *sólo sabe de existencias en la medida en que éstas se le manifiestan*. Esta es la condición de toda la discusión que la filosofía de la subjetividad ha venido desarrollando respecto a las paradojas de la relación entre la representación y lo Real, desde Descartes hasta Deleuze, por lo menos.

Ruiz captura al espectador en la imagen, pues lo hace dudar, no respecto a lo que entiende, sino respecto a lo que ve. “El propósito –escribe Sánchez- es crear esta sensación de duda visual que es lo propio de la función recursiva del plano que induce al espectador a desear volver atrás para comprobar el verdadero contenido de lo percibido, según la teoría de las funciones del plano que Ruiz ha difundido en los últimos años” “¿Vi lo que vi o vi otra cosa?”. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las primeras escenas de “Klimt”, cuando el visitante en el Hospital es conducido hacia el lugar en donde se encuentra el pintor, y en el recorrido divisamos, al interior de una habitación lateral, a un hombre teniendo sexo con una mujer sobre una camilla, él está de pie sostenido sólo sobre una de sus piernas, pues la otra pierna, una prótesis ortopédica, está tirada en el piso. Cuerpo que se debió “desnudar” de una pierna. Una escena “fuera de tema”.

“Desde sus primeros filmes –escribe Sánchez- Ruiz ha cultivado de modo creciente una imagen-tiempo de tendencia manierista o neobarroca, constituida por pliegues, repliegues y despliegues, con un exterior o fachada que no conduce al interior, siempre cerrada sobre sí misma” (p. 65). Muchas veces se piensa que la dificultad de la estética neobarroca consiste en que remite a un sentido profundo y difícilmente accesible. Pero lo que aquí ocurre parece ser más bien lo contrario, y de aquí la dificultad. *No existe un significado oculto*. La estética de estas obras nos disemina en la superficie, nos retiene como espectadores *en las imágenes* que proliferan encadenadas, pero desbordando el hilo narrativo lineal. Las películas no ocultan una supuesta clave privilegiada de comprensión, sino que *dan demasiado a ver*. ¿Se trata acaso del típico “gasto” barroco? ¿Podemos atribuir esa proliferación de imágenes significantes a eso que Borges denominó –hablando críticamente del Barroco- el “desperdicio de los recursos” que es propio un arte que ha llegado a su fin? Podríamos comentar lo siguiente: proliferación significativa sí, pero no desperdicio; barroco sí, pero no gasto. Pero... ¿procedemos adecuadamente al hacer estas distinciones? ¿Acaso no se ha asociado, por lo general, el barroco precisamente al gasto, al derroche, al desperdicio? El mismo Raúl Ruiz, citado por Sánchez lo explica, en su peculiar estilo: “El Barroco es una economía y no un gasto. No hay que mezclar el Barroco con el Rococó, sino compararle con ciertos restaurantes al mediodía; hay poco espacio donde se mete al máximo de gente para obtener el máximo de clientes. Es un tipo de economía que funciona” (pp. 256-7). Expuesto de esta manera, la estética del barroco viene a ser un recurso de la finitud, de la finitud de la percepción, de la finitud del entendimiento, de la finitud de la sensibilidad, pero de una finitud que no deja de relacionarse con lo que está más allá. Si se trata de la finitud de nuestras perspectivas, por ejemplo, la estética neobarroca no trabaja en la elaboración de la simple reunión de todas las perspectivas posibles, sino en una secuencia de perspectivas, en las que un punto de vista nos conduce hacia otro punto de vista, y así sucesivamente; o en que una escena se pone en fuga de pronto hacia puntos descentrados. Estamos ante una poética que explora las posibilidades de la finita percepción humana.

“El cine de Hollywood, dice Ruiz, sitúa siempre la cámara desde el punto de vista de Dios. Tal como ocurre en la llegada de Cleopatra a Roma en el filme de Mankiewicz, donde se ve desde el punto de vista de ocho cámaras ‘y no desde el punto de vista terriblemente incómodo de Julio César o de los que estaban allí que no tenían esa visión realmente divina.’” (p. 128). En efecto, como señala Sánchez, “Dios es la única ocasión viviente que puede ver simultáneamente desde todos los puntos de vista posibles” (p. 128). Este contraste entre la finitud de las posibilidades de la experiencia humana del mundo y la ficción de una experiencia absoluta del lo Real es muy pertinente para aproximarnos a comprender el sentido de la proliferación significativa en el cine de Ruiz. De hecho, el Dios cristiano es en buena medida un observador, sólo que un observador absoluto. Creer en Dios es sentirse observado. ¿Qué mirada sobre el mundo es esa a la que se denomina “Dios”, y que al hombre se le escapa? Dios no es simplemente una mirada que se sustrae –no es sólo “la mirada de otro”-, sino el sustraerse mismo, o mejor dicho, Dios es el contrasentido de una mirada no-finita, una mirada absolutamente transparente a sí misma. Por el contrario, la mirada que se despliega en el cine de Ruiz es una curiosidad infinita, una mirada de la que podría decirse que, desde el punto de vista de la narración lineal, está permanentemente “saliéndose del tema”. Entonces, no es la mirada de Dios, tampoco es la mirada del sujeto, sino que corresponde a la mirada del niño. Sánchez lo señala con lúcida precisión: “La ubicuidad del punto de vista en los filmes de Ruiz no representa sin embargo la mirada de Dios ‘sino la de un niño que como en un juego cambia de lugar constantemente.’” (p. 129). He aquí entonces el principio de un descentramiento permanente. El horizonte de la experiencia en el cine de Ruiz corresponde a la exploración de un universo leibiniziano, es decir, la exploración del “mejor de los mundos posible”. Pero debemos entender aquí que “el mejor de los mundo posibles” no es el más perfecto, el más justo, el más bello, sino lo que sería el mejor de los mundos posible para un niño, aquel universo en el que lo posible se despliega en su mayor riqueza, aquél mundo que a final de cuentas contiene entre sus pliegues la mayor cantidad de mundos reservados para la experiencia. “Las ficciones fabuladoras secretan (...) otras ficciones que

prometen una divergencia infinita de series proliferantes y envolventes, cargadas de singularidades impersonales o gestualidades libres que constituyen universos inquietantes” (p. 52). En esto consiste el “abismamiento” del cine de Ruiz, no ante el fondo del mundo, sino ante una superficie que se expande con la conciencia que la recorre. El mundo de Ruiz no es un mundo objetivo, sino un “universo adjetivo”. Éste describe un plano infinito de superficie, cuya comprensión no consiste en acceder a una verdad esencial más allá del lenguaje, sino en la tarea -en principio ilimitada- de recorrer las relaciones entre los elementos que configuran la apariencia en ese plano de superficie. “Mundo adjetivo” es precisamente ese plano retórico que crece en principio al infinito, aplazando también indefinidamente la revelación de una verdad trascendente sobre el mundo, a la vez que *provoca* al intelecto, enfrentado éste a una cifra cuyo cuerpo significante prolifera sin cesar. Entonces, como señala Sánchez, “las fronteras [entre lo verdadero y lo falso] tienden a desaparecer y la descripción, además de ser indiscernible, tiende a la incompletitud de lo que permanece abierto y en permanente transformación” (p. 24). El devenir de los acontecimientos está permanentemente acechado por múltiples fábulas contenidas que no dejan de anunciarse, los personajes no terminan de aparecer, las máscaras no encubren, sino que dan a ver. En efecto, si al cabo la identidad es una máscara, lo cierto es que no se trata de una máscara que oculta, sino que hace aparecer; porque el ser sólo se *manifiesta* desplazándose de lo original. Las máscaras son máscaras de máscaras. Pensemos, por ejemplo, en aquella escena, al inicio de la primera parte de *Cofralandes*, en la que los viejos pascueros se multiplican equidistantes en un patio soleado, mientras escuchamos en off la voz de Pinochet, en una transmisión grabada durante el 11 de septiembre de 1973. Pero, si sólo existen máscaras, si cualquier forma de ser o de identidad se ofrece a la conciencia vestido o travestido en un cuerpo retórico, ¿cómo es que no se disuelve todo el lenguaje en una absoluta arbitrariedad?

Sánchez aborda el problema recién planteado a lo largo de todo el libro. Un momento en que el tratamiento de la cuestión alcanza especial lucidez lo leemos bajo el título “La nada según Chile”. Ruiz filma la nada chilena en *Nadie dijo*

nada: “[El diablo] Habla con acento argentino, aunque es chileno, oriundo de Antofagasta. Este rasgo de identidad equívoca le da la apariencia de simulador, pero en verdad es un pequeño embustero que adopta el acento transandino para obtener alguna ganancia circunstancial y que no tiene, al parecer, otro propósito que salir airoso en un medio donde la lucha por la subsistencia resulta apremiante” (pp. 227-8). “El lenguaje —ha dicho Bajtín— se deduce de la necesidad del hombre de expresarse y objetivarse a sí mismo”¹. No se trata, pues, de la necesidad instrumentada le “comunicarse”, sino de objetivarse, esto es, de reconocerse.

Esta usurpación fallida de los signos, la que en verdad opera como una desviación o parodia de los mismos, se conoce como carnavalización. El principio de la carnavalización es la *inversión* o la denominada lógica del “mundo al revés”, y que consiste en que “dos objetos contrapuestos se cambian las señales dominantes.”² Ciertas oposiciones son recurrentes: hombre-mujer; humano-animal; adulto-niño; príncipe-mendigo; etc., pero el principio de la oposición binaria se puede desarrollar sin un límite a priori. En todo caso, el efecto de la carnavalización a un nivel lógico consiste en una alteración del “orden natural” conforme al cual los seres habían sido conocidos y determinados en su esencia. En sentido estricto, lo que se altera no es la naturaleza de las cosas, sino la forma en que ésta ha sido fijada en identidades cuya rigidez no es natural. Así, canta Santos Rubio, el payador ciego en la segunda parte de *Cofralandes*: “En el mar vi una arboleda, un caballo con espuelas y al huaso lo vi ensillado. Yo vi al diablo confesado y vi un hereje que reza y asiento tienen en la mesa y en plata sirven café, porque está el mundo al revés, con justa razón se quejan” (p. 231). Se trata de un recurso que supone siempre, en algún grado, un principio de realidad operando en el receptor, el observador intenta aún “reconocer” la realidad para entenderla, se afana por verificar el conjunto de verosímiles en los que ha sido

¹ “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, p. 256.

² Yuri Lotman: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 112.

iniciado como sujeto. Pero, como señala Sánchez, “los signos que produce la imagen-simulacro están revestidos de ambigüedad, son del orden del parecer, no del ser” (p. 64). Insistimos en este punto que nos parece fundamental: el parecer no niega simplemente al ser, el parecer es la “perversa” condición que la finitud de la experiencia humana pone para la manifestación del ser.

Un cierto afán de realidad –que es en cierto modo un afán de seguridad y sometimiento- olvida el orden parecer, y se pliega a la objetividad de las cosas. En este sentido, Sánchez observa que: “Lo esencial del procedimiento de Ruiz ha sido lidiar en contra del exceso de concretismo del cine. (...) Es necesario, por tanto, que la imagen exprese su potencia de ambigüedad y por eso mismo sea capaz de rehacerse continuamente” (p. 61). No se trata, por ejemplo, de que la imagen de un cuerpo colgando esté en lugar de un “significado oculto” que debamos descubrir, sino que esa imagen está en lugar de muchas otras imágenes, las que no dejan de venir. He aquí la paradoja esencial, a saber: que insistimos en preguntarnos qué significa lo que vemos, cuando todavía no podemos estar del todo seguros de haber visto todo lo que allí hay para ver.

Agradezco a Cristián Sánchez por este libro, por encargarme su lectura y haberme permitido con ello revisar mis propias ideas acerca del cine de Raúl Ruiz.