

## **Políticas de la espectralidad en el cine de Raúl Ruiz: una lectura desde una filosofía de la desaparición<sup>†</sup>**

Adolfo Vera Peñaloza\*

### **Resumen**

La obra cinematográfica de Raúl Ruiz, cineasta, escritor, dramaturgo y escenógrafo chileno exiliado en Francia desde fines de los años 70', y fallecido el año 2011, no aparece a primera vista como una obra política. Habitualmente clasificada dentro del rótulo “cine fantástico” o “neosurrealista”, esta obra, al no remitir a una realidad concreta y determinable desde criterios propios a la sociología positivista, no tendría mayor interés para analizar y pensar lo que la “urgencia” política de nuestro tiempo obliga. Sin embargo, a partir de un análisis filosófico de lo que la desaparición política implica para un pensamiento de la comunidad, del acontecimiento y de la historia, análisis que habrá de señalar la cuestión de la espectralidad como la clave de lectura de lo que entonces (no) acontece, esta obra -que diluye todo límite entre lo real y lo irreal- aparecerá como una de las más importantes de nuestro tiempo.

**PALABRAS CLAVE:** Acontecimiento, superficie de inscripción, desaparición, espectralidad, imagen política.

### **Abstract**

The cinematographic work of Raul Ruiz, filmmaker, writer, playwright and stage designer, chilean exiled in France since the late 70's and deceased in 2011, at first sight not appear as a political work. Usually classified with the labels of "neosurrealistic" or "fantasy film", his work, since not refer to a specific and identifiable reality from the positivist sociology standpoint, will have not most interest to analyze and think what the political "emergency" of our times requires. However, from a philosophical analysis of what the political demise implies for the thinking of the community, of the event and the History, analysis that mark the question of spectrality as the key for the

---

<sup>†</sup> Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

\* Doctor en Filosofía por la Université de Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis. Profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso. Miembro del Centro de Investigaciones en Filosofía (CID-Filosofía) del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso. Miembro del Centro de Investigación “Ars, appareils, diffusion” de la Maison de Sciences de l’Homme Paris Nord, Francia. Correo electrónico: adolfo.vera@uv.cl.

understanding what was then (not) occurs, this work - which dilutes all limit between the real and the unreal - appear as one of the most important of our time.

KEY WORDS: Event, surface of inscription, disappearance, spectrality, political image.

Partiremos de una hipótesis, o de una constatación, o de una constatación que es una hipótesis (o vice y versa): la cuestión de la espectralidad constituye, para nuestra época, lo que define a la política, puesto que eso que, aquí, llamaremos “potencia de espectralidad” determina el hecho de que aquello que abre hacia el pensamiento de lo político, hoy, es la figura del espectro. Sabemos que esta discusión ha sido abierta por el gran libro de Jacques Derrida, del año 1993, *Spectres de Marx*. La relación -es ésta una continuación de nuestra constatación hipotética- entre espectralidad y desaparición será constitutiva de esta nueva definición de lo político. Si entendemos a la desaparición desde el punto de vista preciso de lo que se define como “desaparición política”, es decir, en tanto estrategia policial del terrorismo de estado que consiste en la borrada de toda huella perteneciente a un miembro de la comunidad, con la finalidad de interrumpir (para decirlo con Gilbert Simondon) la individuación psico-social -el proceso de continua reinvencción de las prácticas y los modos de relación social-, dejando una parte de esta comunidad en el nivel de lo “pre-individual” (como ocurre en los estados de angustia y terror extremo), entonces, podremos afirmar que lo que la desaparición introduce en la comunidad es una “potencia de espectralidad”, ya que un desaparecido es un espectro (ni muerto ni vivo) que viene a “penarnos” para recordarnos que no es sino una herida infinita lo que constituye a la comunidad pos-política después de la desaparición. Esta comunidad será pos-política (ya insistiremos en ello) pues, como ha mostrado Jean-Louis Déotte (2002), la condición esencial de la configuración de lo político, si asumimos a su vez las tesis de Rancière (1995), es decir, la “aparición” en el espacio público de un desacuerdo sostenido por un nuevo componente de la comunidad que previamente -en tanto no aparecido- no tenía nombre y que viene a redistribuir las relaciones entre lo visible y lo decible, entre lo sensible y lo pensable, esta condición clásica de la política no podrá ser cumplida respecto a la desaparición, y entonces un “desaparecido” no podrá, por definición, aparecer por sí mismo su “desacuerdo” -y avanzamos más bien hacia un “diferendo” en el sentido de Lyotard (1984)-, obligando a una parte de la sociedad (los familiares, los cercanos, los militantes) a ejercer este diferendo sobre la base de una ausencia irremontable.

En cualquier caso, si tratamos de la desaparición -y si queremos hacerlo a partir de una cierta experiencia artística, aquí, la de Raúl Ruiz- tendremos que tratar al mismo tiempo de la “aparición”; no se tratará de resolver sino, por el contrario, de exhibir en su evidencia la paradoja de un arte que “muestra” a la desaparición. Un arte -como el de Ruiz, pero también como el de Boltanski, Gerz, Kantor, entre tantos otros- atravesado por la exigencia de la desaparición (exigencia siempre política) pero que, en tanto arte, no puede sino mostrar el vacío, hacer aparecer lo que ya no está. Y entonces, un arte que negocia con la imagen. Sabemos que Didi-Huberman (2004), por ejemplo, se ha referido a esas fotografías tomadas por los *Sonderkommando* al interior de Auschwitz como a “quelques lambeaux arrachés à l'enfer” (“algunos trozos arrancados al infierno”) (p. 34); estas imágenes se convierten en imágenes-escudo, lo que es propiciado por el aparato fotográfico mismo, puesto que estas imágenes muestran, ocultándola al mismo tiempo, la quemadura a la que pertenecen, la quemadura de toda huella en una época dominada por la realidad de la ceniza (Cf. Derrida, 2001 / Déotte, 1994). Por otra parte, es la imagen fotográfica la que se constituirá -para los familiares, los camaradas, los

militantes- en la superficie privilegiada para manifestar la existencia de estos fantasmas. Y esto gracias a una determinación técnica, como lo veremos a partir de Flusser y Benjamin. El aparato fotográfico, así como el aparato cinematográfico, son entonces los más aptos para hacer aparecer lo que podremos llamar una *imagen-ceniza*. En ese sentido preciso, ellos podrán constituir una “política de la imagen”.

La obra cinematográfica de Raúl Ruiz refleja, con una potencia inaudita -y la idea de imágenes que se reflejan unas a otras hasta el infinito es esencial aquí-, esta política de la imagen. Lo hace -es preciso aclararlo de entrada- de una manera indirecta, torcida, barroca. Sus films son films “à clé”, alegóricos -en el sentido barroco del término, para los que es preciso encontrar, o inventar, una llave de interpretación oculta y jamás expuesta a la evidencia- y, pienso, es posible interpretarlos gracias a la llave de la desaparición. En todos sus films, se trata de sujetos que buscan objetos, cosas, seres o imágenes que ya no están, que estuvieron y aparecen como “desaparecidas”, en un mundo en el que no podemos distinguir entre lo real y el sueño, entre los vivos y los muertos, entre los espectros y los seres “normales”. Se trata de la recolección de “pistas” -el “cuadro robado” en *L'hypothèse du tableau volé* (1978), los huesos de una osamenta jamás reconstruida en *La recta provincia* (serie para la Televisión Chilena del año 2007)-; pero además de la búsqueda de cuerpos que no tienen substancia (*L'oeil qui ment*, 1991), y todo esto gracias a una poética en la que la tecnología del cine se une con los modos más arcaicos de transmisión del relato (la “narración” benjaminiana) para constituir lo que el propio Ruiz define como “cine chamánico”.

Toda esta obra, de hecho, está atravesada por la cuestión de la espectralidad. Pocos cineastas como él han explorado, hasta el límite y más allá incluso, las posibilidades técnicas propias a la imagen cinematográfica para crear y representar lo que habremos de nombrar como la “realidad de los espectros”. Esta realidad, en la obra de Ruiz -desde *La vocation suspendue* (1977) hasta *La Maison de Nucingen* (2009)- está fuertemente determinada por el uso habitualmente inaudito que Ruiz hace de las posibilidades técnicas propias al aparato cinematográfico. Se trata, para Ruiz, de una exploración sistemática en lo que llamaremos las “posibilidades espectrales” de la imagen cinematográfica. Ya desde su famosa teoría contra la “ideología del conflicto central” -es decir, contra la idea de que un film debe “contar una historia” que gira en torno a un eje, a la manera aristotélica, con unos personajes que redundan en él y permiten su desarrollo, determinando igualmente a los otros elementos técnicos y discursivos propios al film-, pero igualmente y sobre todo en el uso de momentos técnicos esenciales a la realidad de un film como el montaje, la banda de sonido y el guión (que pierde su importancia respecto a los 2 primeros elementos) la obra de Ruiz ha consistido en la configuración de la realidad del film como una totalidad abierta y en expansión, en la que ningún momento es más relevante que otro, tendiendo todos a una diversificación y deshomogeneización constante (Cf. Ruiz, 1995). Lo anterior dará lugar a la consideración de la obra fílmica como una totalidad no-homogénea y no-unitaria: Ruiz se basa para ello en teorías propias a la física cuántica -podría uno decir que su verdadero aporte ha sido el de instalar el “principio de incertidumbre” en el relato cinematográfico- y en las de la neurociencia, que definen al pensamiento (su cine es en este sentido un “cine del pensamiento”, un “cine que (se) piensa”) como fundado en lo que Francisco Varela llamaba “estructuras emergentes”, es decir, la creación de la realidad a partir de núcleos de sentido que no vienen dados por ninguna “objetividad” predeterminada. Al mismo tiempo, esto permitirá (y películas como *L'hypothèse du tableau volé* y *Les trois couronnes du matelot*, como *Días de campo* y *Trois vies et une seule mort* son claves en este sentido) la elaboración de un mundo (el mundo del film)

que posee sus propias leyes, autónomas respecto a la “realidad objetiva” y que se desenvuelven a partir de una espacio-temporalidad que no busca la conexión con la realidad exterior al cine. Aunque esto le ha valido numerosas críticas de “esteticismo” - pecado grave para un cineasta latinoamericano-, Ruiz parece decirnos que toda crítica social y política -y aquí la cuestión de la relación entre espectralidad y desaparición es esencial- aparecerá como ínsita al lenguaje propiamente cinematográfico, como estrictamente singular al universo (espacio y tiempo autónomos) del film, universo permitido por las posibilidades técnicas del aparato cinematográfico, posibilidades - como decíamos- esencialmente “espectrales”.

“¿Qué es un espectro?” A esta pregunta puede responderse de diversas maneras. En la respuesta propiamente “espiritista”, aquella que solemos menospreciar, pero que echa sus raíces en lo más profundo de las creencias humanas, y que fue en alguna medida la posición defendida por Schopenhauer (1992) en su *Ensayo sobre los fantasmas*, una cierta definición se esboza que se va a oponer, en apariencia, a aquella propia a la ciencia: ella se funda en la creencia en los espíritus, en ciertas entidades que deambulan entre la vida y la muerte y que van y vienen para “penarnos”; Freud (1985) conecta una semejante “superchería” con la noción de “lo siniestro”. Por otra parte, la filosofía y la ciencia intentan “probar” la existencia de tales espíritus sometiéndolos a la prueba de una objetivación empírica y tecnológica, fundamentalmente aquella del aparato fotográfico. En este contexto, las aplicaciones de la fotografía propias a la “Iconografía fotográfica de la Salpêtrière” dirigidas por Charcot con la finalidad de comprender objetiva y racionalmente lo que hasta entonces se conocía como “posesiones demoníacas”, y que desde Charcot llamamos “histeria”; y por otra parte, las que la naciente criminología, gracias a Lombroso por ejemplo, extraerá de la fotografía a su vez, recuperando el saber de la fisiognómica y de la frenología respecto al conocimiento de una tipología fisiológica precisa del criminal, revelan cómo el aparato fotográfico no ahuyentará esta creencia en los “espíritus” que animan a los organismos - teoría creada a fines del siglo XVIII por el alemán Franz Anton Mesmer y que se conocerá como “Magnetismo animal”- sino, por el contrario, la sistematizará bajo el aspecto de un conocimiento “racional” asegurado por la tecnología (Cf. Didi-Huberman, 1982). En verdad, cada una de estas “miradas” -pues se trata aquí de “apariciones” y “desapariciones”- llega a fusionarse con una mitología esotérica de los espíritus. Del mismo modo, las experimentaciones “científicas” que a principios del siglo pasado realizaban Bergson y Marey, para demostrar que el aparato fotográfico podía capturar los “espectros” -es decir, las emanaciones de “éter” de los seres vivos- tienen conexiones evidentes con estas concepciones llamadas “mitológicas”.

En el contexto de este tipo de prácticas, la cultura moderna ha sustentado su aproximación a la cuestión de los espectros a partir de las modalidades de producción imaginal propia a los aparatos cinematográfico y fotográfico. Nadar (1979), en sus memorias tituladas *Quand j'étais photographe*, cuenta cómo Balzac, en el decenio que siguió al descubrimiento de la fotografía por Niepce, elaboró una teoría que él llamó “Teoría de los espectros” (Cf. Krauss, 2000). Según Balzac, la fotografía podría capturar a los “espectros”, noción bajo la cual se esconde toda una serie de desarrollos científicos, filosóficos y literarios, como el relativo al “magnetismo animal”, que se ubica igualmente a la base del texto de Schopenhauer ya mencionado y que igualmente encontró en Hegel (2005) a un interesado comentarista en el comienzo de la tercera parte de la *Enciclopedia de ciencias filosóficas*, titulada “Filosofía del espíritu” (Cf. Fabry, 2009). Según estas fuentes, puede llegarse a la conclusión de que existen, en la naturaleza, energías que el ojo humano no puede ver, no obstante ellas forman parte de

la “vida animal”, y que la fotografía podría capturar. Estas energías serán llamadas “espectrales”, y Balzac llegará a postular que cada foto tomada a un ser humano implicará la “toma” -término que, como se sabe, es esencial para la técnica fotográfica- de una capa de esta energía, y su debilitamiento progresivo; una extensión de esta teoría, defendida por los fisiólogos contemporáneos a Balzac<sup>1</sup>, concluía que la vida de un ser humano se resume en una cierta correspondencia con una cantidad de energía determinada y finita. Mientras más energía uno gaste, menos uno vivirá. Este asunto, como se sabe, está al centro de la famosa novela de Balzac *La piel de zapa*, donde puede verse a Raphaël, el protagonista, recibir de un viejo anticuario un talismán -un trozo de piel de zapa- que podría cumplir todos sus deseos, aunque cada deseo cumplido implicará la reducción progresiva de la piel, y por ende de la vida del héroe de la novela. Desde entonces, y hasta Giulio Anton Bragaglia, fotógrafo futurista italiano que practicaba sistemáticamente la “fotografía de fantasmas”, la fotografía, el arte, la ciencia y el mundo de los espectros han sellado un pacto estrecho, pacto que se extiende hasta los llamados “usos sociales de la fotografía” (Bourdieu), usos que indican la creencia profunda -propia a cada uno de nosotros- en que esos pigmentos o píxeles se refieren a una existencia “real y concreta”. Estas imágenes poseerían una “realidad” paralela a la propia a “nuestra” realidad; obviamente, la “estricta racionalidad” nos obliga a negar aquello. Al atribuir a estas imágenes (desde entonces transformadas en “fantasmas”, en “simulacros”) una vida propia, por ejemplo cuando se trata de nuestros seres queridos muertos, nos preparamos a asociarlas a un rito mortuario. Es en este sentido que Benjamin se refería al “valor cultural” de la imagen fotográfica; cada foto, además del momento técnico esencial que asegura su reproductibilidad, conecta con las concepciones sociales más arcaicas de la imagen, siendo el retrato fotográfico, según Benjamin (1979), el último refugio del valor cultural de la imagen. En este sentido, las consideraciones de Benjamin permiten observar cómo en la “imagen técnica” propia a la fotografía, se filtran creencias que, en una primera aproximación, parecerían completamente extrajeras a semejantes producciones de la tecnología. Sabemos que, en términos generales, su teoría de la cultura implica la concepción según la cual, bajo toda producción técnica, se oculta una *weltanschauung* simbólica, que Benjamin llamará “fantasmagoría”, y que, en su filosofía, viene a reemplazar el concepto de “ideología” marxiano. De esta manera la creencia en los “espectros”, más precisamente en la posibilidad de observar a estos seres directamente imperceptibles y que podrían inscribir su “huella” en la superficie fotosensible de la fotografía, podría originarse en las posibilidades técnicas del aparato fotográfico, aparato respecto al cual Flusser ha establecido que la relación más “normal” frente a él es una relación eminentemente “mágica”. En este sentido, la idea central es aquella según la cual el aparato fotográfico podría capturar ciertas realidades que el ojo humano no puede ver. Es a ello justamente a lo que Benjamin se refería al introducir el concepto de “inconsciente óptico”.

En la imagen cinematográfica, y en tanto ésta depende históricamente de la imagen fotográfica, aunque evidentemente constituye un fenómeno técnico independiente, todas estas cuestiones se profundizarán y adquirirán una relevancia cultural inaudita. Un libro publicado recientemente -*Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités* de Raymond Bellour (2009)- insiste en el hecho que la pre-historia y la historia del cine anudan íntimamente dos fenómenos: el desarrollo de la teoría y práctica de la hipnosis -para el cual la teoría del “magnetismo animal” será esencial- y

---

<sup>1</sup> Cfr. la Introducción a *La Peau de chagrin* (La piel de zapa) por Pierre Citron, donde son citados los nombres de Hyacinthe Azaïs y de Ballanche, autor de una *Palingénésie sociale*. (en Balzac, 1971).

el propio a lo que Max Milner (1982), en un libro clave, definirá como “fantasmagoría”, cuyo antecedente histórico clave es la linterna mágica. De hecho, Bellour comienza su libro con un dato asombroso: Athanasius Kirchner, padre jesuita, astrónomo y físico de mediados del siglo XVII, fue el inventor de la linterna mágica y el primero en practicar la hipnosis, con una gallina. Este hecho implicará, según Bellour, que las experimentaciones con la proyección de imágenes animadas que se inician con la linterna mágica y culminan con el cinematógrafo, desde un inicio estarán íntimamente ligadas a la producción de estados propiamente hipnóticos en el espectador. Todo esto, a fines del siglo XVIII, dará origen a aquellos espectáculos con imágenes en movimiento, sombras y espejos, que se conocerán como “fantasmagorías”, y que será, de hecho, el término que utilizará Benjamin (1997) para referir el estado -en su descripción igualmente cercano a la hipnosis y a la alucinación- propio al sujeto moderno al pasear al interior de las nuevas arquitecturas (los Pasajes parisinos fundamentalmente) en las que se exhibe, como imágenes proyectadas por una linterna mágica, la mercancía en su atractivo simbólico.

En todos los films de Ruiz -aunque quienes hayan podido ver todos los más de 100 films que realizó serán contados con los dedos de una mano, y yo no estoy entre los privilegiados- la cuestión de la “realidad de los espectros” es central. Pensemos en *Las tres coronas del marinero* (1983) donde un marinero cuenta -a cambio de tres coronas danesas, especie de talismán que necesita para, tal vez, volver al mundo de los vivos- sus hazañas a un joven que viene de transformarse en asesino, hazañas vividas en un barco fantasma (como el que aparece una y otra vez en los relatos que se transmiten de generación en generación los navegantes del sur de Chile, de donde Ruiz es originario); o en *Días de campo* (2004), en donde al inicio del film dos espectros conversan, bebiendo una botella de vino, sentados en un bar; o en la *Maison Nucingen* (2009), en donde una pareja de recién casados parte desde París al fin del mundo (Chile) para hacerse cargo de la casona que el marido ha ganado en las apuestas, y en donde se encontrarán con los espíritus que, junto a los moradores, viven allí; o, por último, en la *Recta provincia* (2007), serie televisiva en la que las dos mujeres que hacen función -aunque sólo sea en tanto se “repiten” en cada capítulo- de protagonistas, recorren los áridos parajes de la zona central del país encontrándose con decenas de espectros a su paso. En todos los films de Ruiz no es posible, en el fondo, diferenciar entre “seres vivos” y “espectros”. Y esto obedece, ante todo, a una determinación técnica propia a la imagen cinematográfica. Podemos decir que cada objeto filmado, por el hecho de serlo, aparecerá en la proyección como un “fantasma” (y aquí la etimología de “fantasma”, “espectro” y “simulacro”, remite, en su origen común, el “phainein” griego, a lo que aparece como imagen, y por ende como una reproducción engañosa de lo real); finalmente, no se trata más que de “ilusiones”. En este sentido, el propio Ruiz (1995) escribe:

Si decidimos que en una imagen las sombras son el mundo, ellas son, entonces, más reales que su soporte, los cuerpos iluminados. Cuando los cuerpos se mueven, las sombras los siguen y cambian de lugar, en tanto las sombras están siempre adjuntas a los cuerpos. Llamemos a estas sombras “mundo real”, y a los cuerpos que las aprisionan, “simulacro del mundo hermético” -dicho de otra manera, figuras invisibles que flotan por los aires y representan figuras ausentes sin relación con el mundo real de las sombras; sea, literalmente, el cine. Sin embargo, supongamos que este simulacro contiene igualmente sombras reales y zonas iluminadas ilusorias. No olvidemos que, en un film, si

usamos la película de sonido, podremos ver escenas en las que será difícil distinguir los límites entre las sombras y la luz. Las sombras serán más elocuentes que los objetos iluminados, de manera que aquellos se convertirán en sombras de sombras y perderán su contorno. Una mano iluminada se disipará a la luz de una ventana, mientras que las sombras, más reales, formarán un solo cuerpo polimorfo. Cuando hablamos de Inconsciente, pensamos siempre en un mundo de sombras desde el cual los monstruos deseados intentan emerger. Sin embargo, en el ejemplo citado, es la luz inconsciente la que busca hacer irrupción en las sombras despiertas del mundo real y, de tal suerte, develar su naturaleza polimorfa (pp. 61-62).

La pregunta que se impone, después de este breve recorrido, es entonces la siguiente: ¿cómo poner en relación esta poética de la sombra, que comunica con una poética de la tecnología del cine en tanto tecnología de la espectralidad, con la cuestión de la desaparición, de la borradura de las huellas y de la verdad de los cuerpos que se impuso como práctica del terrorismo de estado durante todo el S.XX y hasta hoy día? O más importante aún: ¿cuál puede ser el interés, para una filosofía de la desaparición, de estudiar la obra de un cineasta cuya filmografía suele ser asociada al cine fantástico, neosurrealista, de la invención pura (excesivamente literario para algunos)? Esta obra barroca, cuya clave de lectura nunca aparece a la luz de la evidencia, esta poética de lo retorcido y de lo oscuro, ¿cómo puede dar respuestas a la urgencia política, ética y filosófica que implica el acontecimiento de la desaparición -que anula, en verdad, toda posibilidad de pensar al acontecimiento, al anular toda superficie de inscripción que pueda recibir y transmitir aquello como algo que “ha tenido lugar”-, dónde encontrar las respuestas políticas inmediatas que necesitamos en una obra que consiste en no dar ninguna respuesta, en diferir siempre aquello, “la” respuesta? Tal vez justamente en esto último resida la importancia -incluso la urgencia- de analizar esta obra desde el punto de vista de una filosofía de la desaparición. Esta filosofía -cuando se interesa en la imagen fotográfica y cinematográfica- deberá tratar, entre otras muchas cuestiones, lo que podemos llamar la “crisis radical del referente”.

Sabemos que históricamente hemos entendido que lo que se plasmaba en la película fotosensible era algo así como “la realidad”, en alguno de sus aspectos, aunque sea transformada, manipulada; sin embargo, de alguna manera, la realidad había inscrito allí -como el cuerpo de Cristo en el velo de la Verónica, como la huella de un pie sobre la arena, como un síntoma en la piel, es decir, para volver a la distinción clásica de Pierce, como un Índice y no en tanto ícono o símbolo. Esto es innegable, y nunca dejará de constituir la especificidad de la imagen fotográfica -y por extensión, de su puesta en movimiento, de su introducción en la duración, es decir, de la imagen cinematográfica. Ahora, cuando se trata de pensar una “imagen política”, es decir, una que problematice la inscripción y producción del conflicto social (el desacuerdo según Rancière, el diferendo según Lyotard) en virtud de los procedimientos técnicos de los aparatos, la cuestión pierde toda su inocencia. Por ejemplo, cuando se trata de la foto-reportaje o del cine documental, que asumimos como más cercanos -por cuanto menos estéticos, menos determinados por una preocupación por la “forma artística”- a la “verdad”, solemos asumir que por ahí se cuele una mayor urgencia política respecto a los conflictos sociales. Ahora, si tratamos de un autor como Ruiz -¡pero eso es cine fantástico, surrealismo!- nos hallaríamos entonces a mil leguas de la “verdad” a la cual la imagen política debe “referir”. Sin embargo, cuando se trata de la cuestión precisa de la desaparición -borradura de toda huella, ausencia de toda posibilidad de inscripción del

acontecimiento, conversión por tanto del evento en una espectralidad radical- la cuestión de la relación imagen política/ verdad /referencia / política deberá ser completamente transformada; sobre todo en lo relativo a la cuestión de la referencia (y por ende también la cuestión del nombre, de la nominación, problema inmenso que no podemos tratar aquí), que, después de la época de la desaparición, no podrá sino aparecernos como profundamente contaminada de una espectralidad radical.

Es aquí donde aparece la “urgencia” y la “política” de Ruiz: en la disolución radical que su cine implica -en obediencia a la esencia técnica del cine en tanto “aparato”<sup>2</sup>- de las fronteras entre lo real y lo irreal, entre la verdad y la ficción, entre los espectros y los vivos, disolución que es la nuestra, en la “época de la desaparición” (Cf. Brossat y Déotte, 2001). Pues si bien nadie se atrevería -o quien lo hiciera caería irremediamente del lado de los victimarios- a decir que la desaparición es una “ficción” en el sentido típico del término -¿pero no se trata justamente de redefinir todos estos términos que utilizamos de manera tal vez demasiado poco crítica: verdad, ficción, real, irreal, etc.?-, no podemos olvidar que, tal vez, la “verdad” de la desaparición reside justamente en esto: en el hecho de que se trata de un evento ininscrito, cuya superficie de inscripción fue quemada y borrada, no quedándonos más que cenizas -y por tanto, por ejemplo, fundando la posibilidad de todo archivo en lo inarchivable, de la memoria en lo inmemorial, del testimonio en lo no-testimoniabile (Cf. Agamben, 1999) - sobre las cuales vienen y van los desaparecidos, ejerciendo su función de espectros, a partir de una repetición que -si queremos volver a la distinción ya clásica de Freud- define la esencia de la melancolía como imposibilidad del duelo. Es tal vez en atención a esto que muchos artistas latinoamericanos se permiten hoy trabajar con la cuestión de la desaparición (pensemos en la serie “Buena memoria” de Marcelo Brodski del año 1997, o en la serie “Ausencias” de Gustavo Germano de 2003 ) a partir de montajes, instalaciones, photo-shop (¡el photo-shop, qué procedimiento más anti-político!), pues justamente de lo que ellos tratan es de la crisis radical de la verdad, del referente, pues, tal vez, y esto daría para otro artículo, se trata de que sin referente y sin verdad no es posible el trabajo del duelo, y entonces, solo queda la repetición del fantasma, la melancolía, lo que alguna vez Nicolas Abraham (1997) llamó el “fort-da” del espectro. ¿Y no se trata justamente de aquello en las últimas series “chilenas” realizadas por Ruiz, es decir, de un país penado por miles de espectros que no encuentran la paz, un país en donde una madre y su hija buscan incesantemente unos huesos con el fin, tal vez, de rearmar una osamenta ya para siempre desperdigada en el tiempo y la ausencia de memoria, un país, como en la casa de la *Maison Nucingen*, donde deben convivir los vampiros, los espectros y las víctimas?

---

<sup>2</sup> Para una filosofía de la técnica, centrada en el análisis de los procedimientos fotográficos y cinematográficos, a partir de la noción de “aparato”, filosofía que inspira buena parte de los desarrollos que aquí efectuamos, cf. Déotte, 2003.

**Bibliografía**

- Abraham N. y Torok M.: *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1997.
- Agamben G., *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris, Payot, 1999.
- Bellour R., *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009.
- Benjamin W., *Paris, capitale du XIXème siècle: Le livre des Passages*, Paris, ed. du Cerf, 1997.
- Benjamin, W., "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1979.
- Brossat A. y Déotte J.-L. (eds.), *L'époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Citron Pierre, Introducción a *La Peau de chagrin*, en *La peau de chagrin*, H. de Balzac, Paris, Flammarion, 1971.
- Déotte J.-L., *L'époque des appareils*, Paris, Lignes, 2003
- Déotte J.-L., *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Déotte J.-L.: "La falsification par les disparus", en: A. Brossat y J.-L. Déotte (eds.): *La mort dissoute. Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 215-241
- Derrida J.: *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 2001;
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993
- Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2004.
- Didi-Huberman G., *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982.
- Fabry J., *Visions de l'au-delà et tables tournantes*, Paris, P.U.V., 2009.
- Freud S., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- Hegel G.W.F, *Le magnétisme animal*, Paris, P.U.F., 2005;
- Krauss R., *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Mácula, 2000.
- Lytard J.-F.: *Le différend*, Paris, Minuit, 1984.
- Milner M., *La fantasmagorie*, Paris, P.U.F., 1982.
- Nadar, "Quand j'étais photographe", en: *Dessins et écrits*, Tome 2, Paris, Arthur Hubschmid, 1979, pp. 967-1284.
- Rancière J.: *La méésentente*, Paris, Galilée, 1995;
- Ruiz R., *Poétique du cinéma*, Paris, Dis voir, 1995.
- Schopenhauer A., *Essai sur les fantômes*, Paris, Criterion, 1992.