

Raúl Ruiz y la poética Barroca

*“La uniformidad limita, la variedad dilata;
y tanto es mas sublime, cuanto mas nobles
Perfecciones multiplica”*

Baltazar Gracián

I. Red de imágenes

El propósito del presente ensayo es hacer un análisis comparativo referente a un film de Raúl Ruiz, a partir del método crítico que José Lezama Lima llamo *red de imágenes* o método de contrapunto.

Lezama legitima este método del contrapunto para erigir una visión histórica independiente del causalismo historicista la cual descansa en la relación causa-efecto, enunciando con ello una progresión evolutiva. Quizás por ello Lezama sea considerado un autor de “experimentación y vanguardia crítica de si misma” (Octavio Paz; 1974: 192). Como un discurso disidente, al margen de la cultura oficial, fue urdiendo una audaz teoría crítica que desestabilizo toda concepción cronológica del tiempo y por ende una noción de “evolución histórica”.

Al contrario, el contrapunto crítico se mueve erráticamente, hacia delante y hacia atrás en el tiempo, buscando analogías que revelen el devenir. Como dirá una gran investigadora de la obra Lezamaniana, Irlemar Chiampi respecto del contrapunto; “(...) *Instaura libertad de lectura para componer una red de imágenes que forman la imagen.*¹” Así compara textos culturales americanos, por ejemplo,

¹ Cita extraída del prólogo de *La expresión americana*, texto de José Lezama Lima, publicado en la Habana en 1957.

con los de otras culturas alejadas en el tiempo y en el espacio, construyendo un ejercicio de crítica comparativa.

Trazos, partículas, fragmentos de textos son extraídos de una totalidad, para ser analogados con otros retazos de otra realidad. La idea es componer con esos saltos y sobresaltos, una especie de constelación suprahistórica en que los textos dialogantes exhiben su devenir en la mutación de esas partículas.

La idea que emerge de este método crítico es la paradoja del anacronismo:

El conocimiento histórico sería un proceso al revés del orden cronológico, *“un retroceso en el tiempo” (un racconto)*, es decir, estrictamente un anacronismo: la regresión del tiempo al contrario del orden de los acontecimientos.

*“Tal es la paradoja: se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente.”*² Como expone Didi-Huberman hoy, desde nuestra contemporaneidad, la paradoja del anacronismo de las imágenes nos ayuda a comprender primeramente algo que depende de una memoria, es decir, de una organización impura, de un montaje -no “histórico”-del tiempo.

En segundo lugar nos ayuda comprender algo que depende de una poética, es decir de una organización impura, de un montaje -no científico- del saber.

La historia no es exactamente la ciencia del pasado porque “el pasado exacto” no existe. El pasado solo existe a través de esa “decantación” de la cual nos habla Bloch.³”

Así, *“(…) La multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un “mismo” tiempo es la condición del hacer histórico.*⁴” o como dirá el mismo Lezama Lima *“Todo se dirige a lo contemporáneo, hacia un tiempo*

² Georges Didi-Huberman: Ante el Tiempo, editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006, Pág. 35

³ Marc Bloch: Introducción a la Historia, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1970, Pág. 95

⁴ Jacques Rancière: El concepto de anacronismo y la verdad de la historia. L'Inactuel n° 6, 1996, Pág. 67-68

fragmentario.⁵ Destituyendo con ello toda pretensión objetivante, desplegando una poética, una gravitación, una resonancia de la imaginación y la memoria en una dimensión meta-racional, a través de las eras imaginarias, otro giro teórico que se relaciona con los tipos de imaginación que trascienden las propias culturas y reaparecen en otras, reconfiguradas. Es decir una especie de sobrevivencia de imágenes -*Nachleben* Warburiano- transgeográfico, transcultural y transhistórico.

II. "Hipótesis de un Cuadro Robado"

Esta película filmada por Raúl Ruiz es la adaptación de una novela de Pierre Klossowski, que cuenta la enigmática historia de una pintura del siglo XIX desaparecida. Se introducen dos narradores, uno al que vemos (el coleccionista) y otro al que no vemos (posiblemente el documentalista como voz en off), discuten sobre una serie de pinturas. El tema elegido es la obra de un supuesto artista francés, Tonnerre, quien en el siglo XIX habría retratado las diferentes imágenes de una ceremonia secreta, ceremonia que fue, a su vez y en una supuesta "vida real", posteriormente interrumpida por las autoridades, propiciando un escándalo. Pero no, quizás lo que hizo el artista fue ocultar en esa representación las pistas de otro escándalo, aun mayor, que involucraba a una conocida familia de la época. El coleccionista ha decidido reconstruir las pinturas a través de diversos *tableaux vivants* (literalmente, "pinturas vivientes") y los actores ocupan las posiciones de la representación plástica de Tonnerre. De esta manera, el coleccionista recorre la geografía del cuadro, buscando los indicios de una supuesta verdad oculta.

Sin embargo lo interesante del film no radica en la trama, sino precisamente en que el enigma se circunscribe a la factura misma de la cinta. Es decir el mismo despliegue de imágenes ya supone un enigma, pues dialoga constantemente con un universo de sentidos posibles, así como para Lezama el ensayo se

⁵ José Lezama Lima *La expresión americana* ed fondo de cultura económica, México D.F. 1993

convertía en el espectáculo de aquello que teorizaba, manifestando con ello la idea Barroca del pensamiento que se hace en obra.

De esta manera la película deja un margen tan amplio de interpretación, que demanda un espectador atento, de lo contrario se arriesga a quedar atrapado en un océano de fragmentos visuales desconcertantes, extraviados y desprovistos del más mínimo elemento de coherencia.

L'Hypothese du Tableau Volé como se tituló originalmente, comienza con la imagen de un París contemporáneo (1978); una calle en perspectiva, con autos y edificios, al fondo una pared. Una cita del poeta Víctor Hugo sirve de prólogo:

*“La conciencia humana ha muerto en la orgía,
él se inclina sobre ella; aquel cadáver le atrae
Feliz por momentos, vencedor, enardecido
se vuelve y da a la muerte una bofetada”*

Le sigue otra cita:

*“¿Qué ves? ¿Qué sientes?
Es por sufrimiento o por felicidad
que sigues
elevado así en el espacio”*

El protagonista (y tal vez único personaje) es un coleccionista que deambula entre una serie de siete cuadros al interior de un palacete. Allí expone las extrañas circunstancias de facturación de las obras relacionadas al supuesto escándalo, ante lo cual los poderes de la época (1889) intentan sepultar, pasando a ser incluso un problema de estado. En este sentido las obras constituirían “un mudo testimonio” del escándalo.

Sobre el origen de dicho escándalo, el coleccionista explica que fue una “ceremonia”, en la que la policía encontró al artista, lo que detonó la batahola. Nadie conoce el ritual, por lo que se convierte en un problema muy serio. Luego

desde Italia el pintor Tornairre se defiende aludiendo que lo que los policías vieron fue simplemente *la representación de sus cuadros* a través de la técnica de los cuadros vivos (*tableaux vivants*), es decir actores o modelos reales encarnando los personajes del cuadro, pero suspendidos en el tiempo.

El coleccionista saca su binocular y comienza a analizar una serie de consideraciones de marco histórico; *“Los cuadros -argumenta el- no mostraban hacían alusión, así que lo que los contemporáneos del pintor vieron y que puso en llamas el escándalo fue la ceremonia”*, es decir el escándalo es la representación misma, llevando a tal extremo el artificio, que rompe con la verosimilitud de aquello que quiere representar. Es decir el argumento central de la cinta tiene su origen en la antigua discusión sobre los propósitos de las artes que ya Aristóteles -no en vano fue uno de los autores mas citados por los tratadistas del siglo XVII- ha puesto de manifiesto en la *Poética*; *“Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa.....la diferencia esta en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podrá suceder.”*⁶

Miguel de Cervantes propone además el artificio y la mentira -es decir “el efecto de realidad” - como parte constitutiva de la existencia de las artes;

*“(....) tanto la mentira es mejor cuanto parece mas verdadera, y tanto mas agrada cuanto tiene mas de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fabulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren sorprendan, alborocen y entretengan.”*⁷

He aquí la ironía de Ruiz, pues la película juega y asciende como un Baldaquino en espiral, por una parte a través de los elementos técnicos: los planos, la ausencia de cromatismo (el film en blanco y negro aporta no poco a la sensación

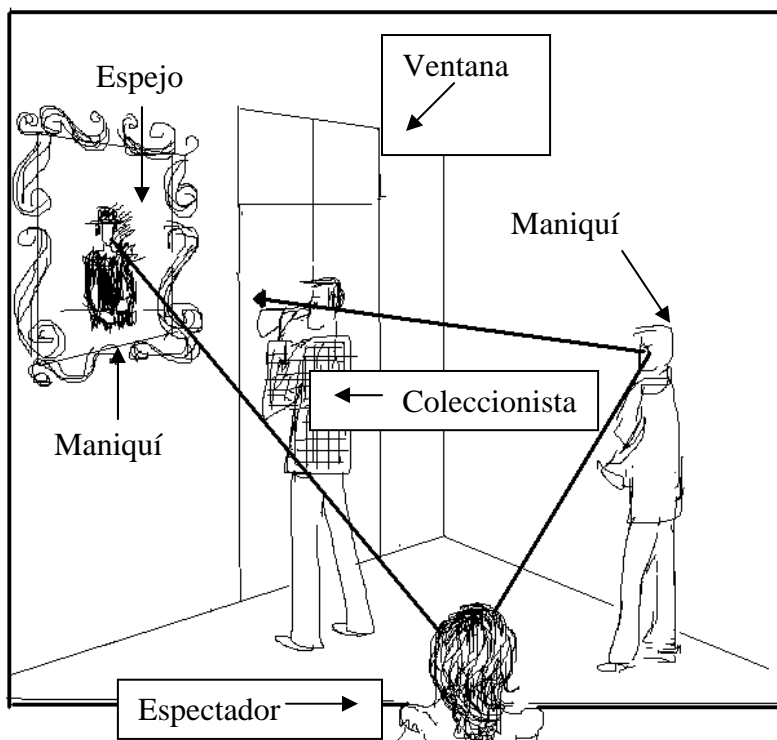
⁶ Aristóteles; *Poética*, editorial Paidós, Madrid, 1996.

⁷ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* I, 47 (fragmento)

de misterio) la luz, las secuencias, y por otra parte a través de la discusión argumental que va desarrollando simultáneamente la trama hacia la reflexión del gesto visual, la significación de las imágenes, hacia el ejercicio de hacer cine:

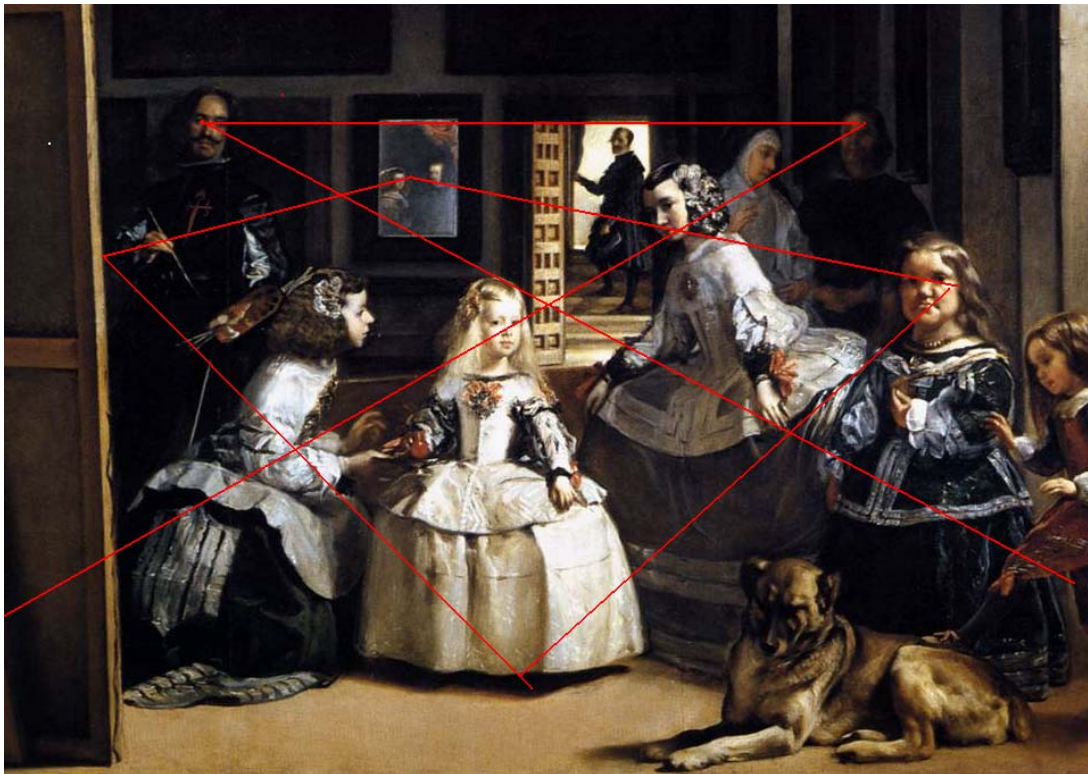
“Hoy -dice el coleccionista- disponemos de otros medios de análisis, hoy creemos saber lo que realmente quería decir el pintor Tornairre cuando protesto de su inocencia... los cuadros eran la ceremonia”

El coleccionista se acerca a la ventana mediante unos binoculares comienza a ver a lo lejos al fondo del jardín una escena mitológica de un cuadro vivo. La escena se configura entonces de la siguiente manera; un primer maniquí se refleja en un espejo, del que rebota un segundo maniquí que mira hacia el coleccionista, quien a su vez mira a través de binoculares el cuadro vivo que se encuentra en otro espacio; el jardín. Por tanto el espectador tiene ante sí, un juego de imágenes que se citan, se señalan unas con otras, estableciendo una red de significados.



Esta escena del film particularmente confluye hacia un proceso de meta cognición en el que el espectador (a través de la figura del espejo) irrumpe como un sujeto, un testigo, un voyeur autoconsciente de la escena que esta mirando.

Una obra pictórica Barroca que plantea esta misma cuestión de las visualidades y que se ha inscrito en la *teología de la pintura*, frecuentemente citada y analizada es; *Las Meninas* de Velázquez. La genialidad de esta composición reside sobre todo en el empleo del taller como escenario en el que cada figura es actor y espectador al mismo tiempo.



La complejidad de la obra se explica por la multiplicidad de las miradas; el pintor mira al observador del cuadro o a sus posibles modelos, la pareja real. Así el observador-espectador no sabe que papel desempeña en este juego, no sabe si contempla una escena o si se convierte en el modelo del pintor. Sin duda los distintos planos del cuadro fueron meditados a conciencia por Velázquez, quien era un hombre erudito en filosofía y teoría del arte. Probablemente estaba al corriente de los tratados científicos acerca de la pintura como los *Cuatro libros sobre las proporciones del cuerpo humano e iniciación a la medida del pintor* de Alberto Durero y tantos otros escritos sobre perspectiva, geometría, y óptica.

Al parecer Ruiz introduce no solo la antigua pregunta sobre la realidad y la representación en que juegan las artes, sino además crea un universo poético de imágenes a través de una sensibilidad barroca que abre una polisemia visual. Cada plano lleva una marca, una cifra, un secreto, un misterio a develar. Ruiz propone ejes, puntos de vista, que luego el mismo desmonta, examinando su propia factura.

Así la película se convierte en un *tratado* de imágenes, desde el cual problematiza la ficción, la puesta en escena, posibilita preguntas en infinitas direcciones. Poner en juego la duda sobre el relato es llamar a la reflexión, pero también a la conciencia sobre el artificio de la narración (cinematográfica en general).

"Idealmente, cada cinta debería poseer su propia lógica combinatoria. (...) Para que la combinatoria genere emociones poéticas no basta con que los temas sean solamente tomados al azar, ni que estén muy distantes los unos de los otros; deben ser obsesiones. (...) Es de este modo que las imágenes podrán volverse al mismo tiempo abstractas y concretas, arquetípicas y cotidianas, plurales e intensamente concretas. Imágenes invocatorias y evocatorias a la vez⁸".

Esta cita de "Poética del cine" –escrito por Ruiz– tiene agujeros y ellos suponen el sacrificio de la comprensión de la receta fílmica que el intenta explicar en ese párrafo en favor de ciertos conceptos aislados como el de las imágenes "al mismo tiempo abstractas y concretas" que parece proceder con bastante transparencia de la dialéctica entre lo abstracto y lo concreto de André Bazin⁹, quien la aplicara por ejemplo a un film de Boetticher y al western en general.

⁸ Raúl Ruiz: *Poética del Cine*, editorial sudamericana, Santiago, 2000.

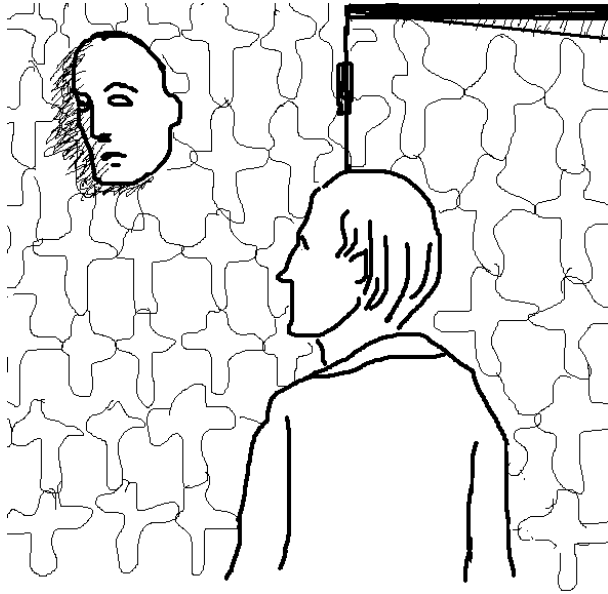
⁹ Como teórico y crítico cinematográfico, André Bazin impulsó la renovación del cine francés de posguerra, elaborando un método de análisis fílmico que subrayaba la idea de puesta en escena, valorando, sobre todo, algunos elementos –del sonido a la profundidad de campo, del formato de la película a la pantalla panorámica– que acentuaban la sensación de realidad producida por la imagen fílmica. Fundó además en 1951 junto con *Jacques Doniol-Valcroze*, entre otros, la revista *Cahiers du Cinéma*.

Sin embargo, leer completo el original al parecer no tornaría más concreta la cita, quizá sí, un tanto más operativa pero siempre dentro del territorio del pensamiento abstracto, que es donde parece moverse Ruiz con un abandono elegante casi siempre capaz no sólo de despertar sino también de mantener nuestra curiosidad pese a lo complejo, abstruso o desvaído de ciertas deducciones.

Los tres puntos entre paréntesis del párrafo anterior son una convención de uso común para indicar la ausencia de una parte del texto citado. Son un signo de lo que falta, la evidencia de una omisión, del corte o proceso selectivo aplicado sobre un texto previo por un lector de aquel devenido escritor de este. Así como lo anuncia el título de la película; *"hipótesis de un cuadro robado"*, en extremo sugerente si consideramos que la omisión es el núcleo de la estructura del film ya que, ese conjunto de cuadros que se nos presenta como una serie provista de un orden y un sentido no puede ser comprobado debido a que uno de ellos falta.

La razón argumental de su falta es lo de menos: si no lo hubieran robado se habría extraviado pues esa es la condición de posibilidad del argumento de la película y del cine mismo, todo él una serie de 24 cuadros desaparecidos por cada 24 cuadros filmados por segundo que permite la organización azarosa de la realidad una y otra vez compuesta, descompuesta y recompuesta por la cámara, el director y cada uno de los espectadores involucrados en el proceso. Sobre ese concepto de hiato, Ruiz deja abierta la posibilidad del *intervalo* –ya vuelto sinónimo del cine- como grieta liberadora del sentido, estructura abierta, pieza inconclusa, superficie fluida, juego, enigma.

Ahora bien, volviendo a la estructura argumental del film las pinturas operarían como máscaras, donde el relato oculto, (la ceremonia secreta) recorrería por debajo de toda sospecha. Por tanto el coleccionista ha decidido reconstruir las pinturas a través de diversos *tableaux vivants* (literalmente,



El coleccionista frente a una máscara.

Dibujo de un fotograma del film

De esta manera, el coleccionista recorre la geografía del cuadro, buscando los indicios de la verdad oculta, va encabalgando las pistas de una obra hacia la otra, como un montaje, así se va siguiendo un traza circular.

“pinturas vivientes”). Los actores se ocupan las posiciones de la representación plástica de Tonnerre con la diferencia de que permiten alterar el punto de vista por las tres dimensiones ahora disponibles.

De esta manera, el coleccionista recorre la geografía del cuadro, buscando los indicios de la verdad

El primer cuadro vivo representa al mito de Diana y Acteón. Cerca de un lago la cazadora esta en estado de meditación sobre su arco, al abrigo del follaje, la mirada de Acteón vacila entre la figura de Diana y la aparición de la presa.



Un tercer personaje detrás de arbustos sostiene un espejo del que se refleja una luz señala hacia el siguiente cuadro. *“observen el espejo, refleja el sol y proyecta sus rayos. Sigamos su dirección”* dice el coleccionista, ofreciendo de esta manera la luz como hilo conductor que aseguraría una continuidad en la historia. Sin embargo ¿Porque la luz cobra tanta relevancia? El experto ya lo había anunciado, la puesta en escena teatral de los *cuadros vivos* provendría de un simple detalle, *“la iluminación”*.

Es curioso como dicho elemento fue una cuestión fundamental también para Caravaggio quien inserta de manera polémica, su modo naturalista y su peculiar sentido de la iluminación a las coordenadas Barrocas de la retórica y de la teatralidad. *“Su pintura es una reflexión acerca de las posibilidades del ojo como órgano de la visión, que retraducen en un realismo distinto al planteado por la escuela Lombarda.¹⁰”* Planteando el ejercicio pictórico como un problema, enquistado en una nueva manera de observar la realidad. *“La obra de Caravaggio constituía una interpretación libérrima de la poética de Aristotélica de la mimesis que constituye una de las bases fundamentales de las teorías estéticas que vieron en su retórica a uno de sus mas fíeles puntales. (...) de ahí procede el ilusionismo, la técnica, alcanzando un efecto y una impresión subjetiva de la realidad. El aspecto teatral del barroco también se basa en esto; tanto el teatro como las artes plásticas, la literatura y la vida oficial están sometidos al mismo principio de la ilusión y del convencimiento.”*

Otro pintor que introduce con notable fruición la cuestión de la iluminación, es Rembrandt, la obra que se presenta aquí se llama precisamente *Diana con Acteón y Calisto* (16). En ella se puede apreciar no solo los claroscuros y sus respectivos puntos de iluminación, sino además la atmosfera sugerente que resulta de aquel espacio.

¹⁰ Chueca Fernando, Morán José Miguel: *El Barroco*, editorial Istmo, Madrid, 2001. Pág. 29.



Como comenta Gilles Deleuze *“El barroco es inseparable de un nuevo régimen de la luz y de los colores. En primer lugar, la luz y las tinieblas se pueden considerar como 1 y 0, como los dos pisos del mundo separados por una tenue línea de las aguas: los bienaventurados y los condenados.”*¹¹

El *nuevo régimen* de luz Barroca no obstante conforma una espacialidad al interior de las obras, sugiere además un misterio que permanece intacto, latente, aguardando en las sombras. No en vano Ruiz despliega en la caracterización del coleccionista, un sentido detectivesco, partiendo del patrón de datos recogidos hasta un determinado momento, establece un mecanismo narrativo que explicita un proceso deductivo y que habrá de seguir el personaje a lo largo de la trama, yendo y regresando para encontrar ciertas trazas en los mismos lugares donde estuvieron antes.

¹¹ Gilles Deleuze: *El pliegue*, ed. Paidós, Barcelona 1989, Pág. 46.



“¿Qué tal si cambiamos la iluminación de este lado, y los personajes que están oscuros ahora salen a la luz?” -dice el coleccionista.

De pronto es como si Ruiz ironizara además, con la condición de “enigma de la obra de arte” que no puede ser descifrado a cabalidad, configurando un relato de carácter ficcionante, en base a sombras, en la cual la supuesta verdad - obsesivamente figurada por el personaje- no llega nunca a término. El hombre se pierde en su propio juego intelectual, al punto que la claridad queda perdida en una nube de ficciones. La clausura real ya no es posible, si es que alguna vez existió, y la imagen racionalidad inicial queda, cuando menos, puesta en duda por el lugar en que el film posiciona al coleccionista. Él mismo se convierte en el *tableaux vivant* (en este caso una película), en la puesta en escena de un relato posible.

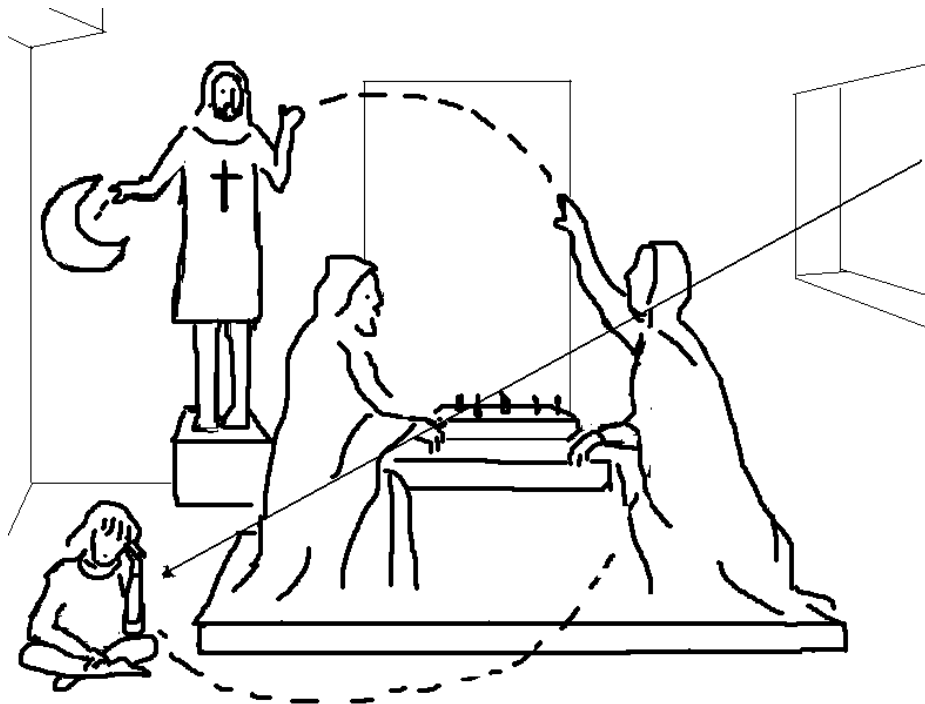
Deleuze plantea la posibilidad de que en el Barroco el cuadro sufre una transformación, “*cambia de estatuto*” -dice él-, surgiendo del plano de fondo y en donde las figuras manifiestan su naturaleza oscura, al parecer se definen por su recubrimiento mas que por su contorno.



“La relatividad de la claridad (como la del movimiento), la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro la desaparición del

contorno, en una palabra.....lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro.”¹²

Finalmente el coleccionista concluye que la relación entre los cuadros supone una direccionalidad... *“Las líneas curvas que nos sugieren círculos, círculos que nos llevan a esferas (...) los cuadros siguen la trayectoria de las agujas de un reloj”*. Pues cada gesto entra a señalar la continuidad siguiente.



¹² *Ibíd.*, Pág. 47.

En una entrevista, el cineasta señala que en la facturación de *La hipótesis del cuadro robado* comenzó a ensayar estos juegos de desplazamientos y montajes “(...) fue una de las primeras veces que me puse a jugar, a pasar de un mundo a otro, de un tiempo a otro, haciendo que los personajes repitan una postura o un gesto sencillamente.¹³”

Claramente se introduce aquí la idea del tiempo, otra problemática abordada también por el Barroco, a través del *movimiento*. Cabe recordar por ejemplo ciertas obras –no tan solo pictóricas– que trabajan la fugacidad del instante mismo de la transformación. Apolo y Dafne de Bernini (1622) expone el minuto



mismo de en cuando Dafne comienza a convertirse en arbusto. Los cabellos de ambos trasuntan el efecto del movimiento de la brisa. Los paños entrelazados acentúan esta idea, con la sensación de ingravidez y ligereza.

Por otra parte la configuración estructural del conjunto escultórico sugiere una elevación en espiral, conformada por elipsis, círculos ascendentes.

La poética Barroca insiste en complejizar la representación, de manera que “el espectador es llevado fácilmente de un nivel, a otro en la contemplación¹⁴”

¹³ Entrevista realizada en Chile el año 2006 por Jérôme Prieur como documental titulado “*De Chile a Klossowski*”

¹⁴ Chueca Fernando, Morán José Miguel: *El Barroco*, editorial Istmo, Madrid, 2001. Pág. 40

“Siempre me gusto rodar escenas imprecisas, pero una imprecisión ordenada, con elementos imprevisibles. No para encontrar la espontaneidad, sino al contrario para mostrar los defectos. En Chile hay una expresión que se refiere a esto, se dice mostrar la hilacha.”

Hay una particularidad en el primer cuadro vivo, en la escena de Diana y Acteón que muestra el arco de la cazadora fragmentada, partida en dos.



Al respecto Ruiz señala que este detalle; *“El arco roto hace referencia a la idea del tiempo circular y a todos esos elementos vinculados a Nietzsche. Klossowski nunca me perdono que rompí el arco de Diana.”*

Así el film aparece configurado de múltiples nimiedades que van entrelazando una trama oscura, misteriosa y críptica. *La esfera ardiente* domina el último cuadro de la serie simboliza

el culto a Belfomé o culto a Mitra un demonio andrógino. Con sustento en el



esoterismo francés del siglo XIX, pero adulterado, impuro, ficcionado en una compleja red de imágenes que citan a si mismas a través de gestos, posturas, y ademanes la cinta va develando soterradamente un sistema filosófico.

No en vano la mítica revista «Cahiers du Cinema» le dedica un número exclusivo y elige su obra «*La hipótesis del cuadro robado*» entre las diez mejores del mundo en la década del setenta. Este «premio» especial, recibido por pocos

cineastas en la historia del cine mundial, pues dicha revista es la más representativa de la vanguardia entre la crítica europea, venía a dedicar un número entero a Ruiz. Homenaje sin duda, al cineasta más importante del momento, el único que está planteando líneas renovadoras en un arte reducido a un grupo de grandes clásicos (Rohmer, Bresson, Godard), pero que ha sido escaso en nuevos autores. La traducción del prefacio del número especial de la revista Cahiers, escrito por el redactor en jefe, Serge Toubiana, y titulado «*El caso Ruiz*»; es el siguiente:

«Un número entero consagrado a un cineasta, eso no se veía desde hacía tiempo en los 'Cahiers'. Recordamos sí el especial Eisenstein en 1971, el número 300 de Godard y los 'fuera de serie': Welles, Pasolini, o Hitchcock. Ahora es el turno de Raúl Ruiz, el cineasta más prolífico de nuestro tiempo, aquel cuya filmografía es casi imposible establecer, por lo diversa y multiforme que resulta ser su producción desde hace más de veinte años. Todo el cine de Ruiz es un cine 'torcido', porque es visto a través de curiosos prismas, siempre desnaturalizando la perspectiva clásica: un cine de 'tuerto' (que es el título de una de sus películas). Así como cada plano Ruiziano lleva una marca, una cifra, o un secreto (un poco como Welles, y los más grandes), una torsión, él propone ejes de toma de vista imposibles, utiliza todos los trucos; la banda sonora a su vez es polifónica, multilingüe, resuena con tantos acentos diferentes como producciones o personajes hay en la ficción.¹⁵»

De aquel *cine torcido* que asciende cual baldaquino de Gian Lorenzo Bernini, subyace más bien una fascinación por las aparentes «pequeñas historias»; un rechazo del racionalismo de la modernidad en favor de un juego de signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones. En el cine de Ruiz se deja entrever la transformación estética de la sensibilidad de la Ilustración por la del Cinismo contemporáneo.

Donde la ironía es una de las claves hermenéuticas para aproximarse al cine de Ruiz y entender los constantes «guiños» que está haciendo al espectador.

¹⁵Cahiers du Cinema, Paris 1983. Traducción de Adolfo Vásquez Rocca.

Donde había una linealidad –esto, en el marco de la lógica narrativa– Ruiz introduce pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de inerciales códigos narrativos, tiranizados por el principio de identidad y de no contradicción (preconizados por la Lógica de Aristóteles), el cine de Ruiz se abre al «así y también asá» en lugar del unívoco «o lo uno o lo otro», elementos con doble funcionalidad, cruces de lugar en vez de unicidad clara. Para decirlo con un artefacto de Parra «*Ni sí ni no, sino todo lo contrario.*».

Parafraseando a Didi Huberman estamos ante el cine de Ruiz como frente a un objeto de tiempos complejos, de tiempos impuros: “*un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos.....*”¹⁶ Pero dejemos que el mismo nos cuente sobre esta tensión “*Me gusta una expresión de Borges; “Una obra arroja una luz interior”. O sea en Mozart hay Stravinsky, en las variaciones Diabelli, ya existe la atonalidad, pero solo la existencia de Schoenberg nos permite percibir esa atonalidad hoy en día existe un vaivén constante. Todos esos efectos en espiral, componen obras no escritas y no realizadas del futuro y del pasado*”¹⁷

Ruiz borra nuevamente aquí cualquier rastro de linealidad temporal como sugerimos mas arriba, y en cambio compone un *contrapunto*, un *vaivén* o como propone Lezama “*la forma en devenir*” el ir siendo, el proceso o mutación para establecer un sentido “*a través del tejido entregado por la imagen*” en la cual el devenir americano sin rendirse a la noción de progreso o evolución, *se sujeta en cambio al vaivén de las imágenes de un sujeto metafórico*”. Así el logos poético en el cine de Ruiz cambia de una mirada directa (cabe recordar el momento en que el coleccionista mira por la ventana a través de unos binoculares) por una mirada indirecta en la cual el sujeto actúa como un espejo, como reflejo del cosmos - aludiendo al Narciso de Caravaggio- como un sujeto que representa el mundo de representaciones.

¹⁶ Georges Didi-Huberman: Ante el Tiempo, editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006, Pág. 19

¹⁷ Entrevista realizada en Chile el año 2006 por Jérôme Prieur como documental titulado “*De Chile a Klossowski*”

Concluyo aquí con una cita de Severo Sarduy “Queda, como simple confirmación y regreso del Barroco -pero esta vez no se trata de un Barroco trasplantado, sino de “origen” ya sudamericano-, la reactualización del trabajo de grupo, el sueño evangélico de colectividad, la organización celular de un orden ideal (...) Barroco ideológico que aunque que aunque activado por otra urgencia y por otra subversión, no contradice – aunque sea sin saberlo- la acción jesuita de ayer.¹⁸”

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles:** *Poética*, editorial Paidos, Madrid, 1996.
- Agamben Giorgio** *La potencia del pensamiento*, editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2007.
- Chiampi Irlemar:** *Barroco y Modernidad*, editorial fondo de cultura económica, México D.F. 2000.
- Chueca Fernando, Morán José Miguel:** *El Barroco*, editorial Istmo, Madrid, 2001.
- Deleuze Gilles:** *El Pliegue*, editorial Paidos, Barcelona, 1989.
- Didi-Huberman Georges:** *Ante el tiempo*, editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006.
- Gracián Baltazar:** *Agudeza y arte de ingenio*, editorial Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1965
- Lezama Lima José:** *La expresión americana*, ed fondo de cultura económica, México D.F. 1993
- Paz Octavio;** *Los hijos del limo*, ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico D.F, 1974.
- Ruiz Raúl:** *Poética del cine*, editorial sudamericana, Santiago, 2000.
- Sarduy Severo:** *Ensayos generales sobre el Barroco*, ed fondo de cultura económica, Buenos Aires 1987
- Tejedor Campomanes Cesar:** *Historia de la filosofía en su marco cultural*, ed SM, Madrid, 1991.
- Warburg Aby:** *El ritual de la serpiente*, ed. sexto piso, México D.F, 2004.
- Wölfflin Heinrich:** *Renacimiento y Barroco*, editorial Paidos, Barcelona, 1991.

¹⁸ Severo Sarduy: “*Ensayos generales sobre el Barroco*”, ed. fondo de cultura económica, Buenos Aires 1987.

Paginas Visitadas:

- www.nationalgallery.org.uk
- www.judexfanzine.net
- www.imaginacionatrapada.com.ar
- www.mabuse.cl
- www.margencero.com