

El insulto final

VV.AA. (2012): *Raúl Ruiz*. Madrid: Cátedra.

Rubén García López

Universidad Carlos III de Madrid

nebur2b@hotmail.com

La prolífica obra de Raúl Ruiz, excesiva, laberíntica y misteriosa (aún no hay ninguna filmografía suya que pueda darse por definitiva) quedó cerrada en agosto de 2011 por fallecimiento del autor, aún en plena actividad y con proyectos definidos para varios años, dejando así, él que hizo de la orfandad figura privilegiada de tantas de sus películas, huérfanos a todos los que seguíamos los enrevesados vericuetos de su carrera. El azar quiso que su última película, *La noche de enfrente* (2011), estuviese rodada en Chile, su país natal, del que le arrancó la dictadura y al que volvió episódicamente a partir de la segunda mitad de los ochenta ya con mirada exiliada –si bien Ruiz tenía madera de exiliado ya desde sus primeras películas–, y no faltan ni faltarán quienes la consideren una obra premonitoria, como si toda la obra en general de Ruiz no mostrase una fuerte fascinación por la muerte y las múltiples formas que pueden significarla o simularla (el sueño, la alucinación, pero también las múltiples rupturas, desconexiones y disonancias producidas por la puesta en escena) y como si, además, no fuese esta una de las películas más positivas respecto a este asunto concreto y su último plano no mostrase a vivos, muertos y ficciones cantando juntos, al unísono. Es, en fin, la maldición que la muerte arroja sobre las obras póstumas, como si la mera podredumbre de la carne no le bastase.

A pesar de morir en pleno y sorprendente éxito por su reciente *Misterios de Lisboa* (2010), Ruiz era y sigue siendo un desconocido: como señala repetidamente Miguel Marías, posiblemente no haya nadie en el mundo que haya visto todas sus películas, y no debe ser fácil encontrar quien se acerque a ello. Además, huelga decirlo, esta obra no es fácil: no solo es numerosa sino variada, y si bien pueden encontrarse no pocos elementos comunes, estéticos así como temáticos, no es sorprendente que aparezcan obras que no presentan ninguno de estos rasgos. Si a ello sumamos que Ruiz mostraba una total despreocupación por la armonía, el equilibrio o la medida, fallando siempre a favor del barroquismo, los artificios, los juegos, y que para colmo se dedicó a

hacer películas sin descanso (más de cien, contando cortos, largos, medimétrajes y series de televisión), lo cual las élites críticas admiten a John Ford y a muy pocos más, tenemos a un cineasta en las antípodas de las características que se necesitan para ser considerado un «clásico». Es por todo ello quizá que la bibliografía sobre él no es abundante, incluso aunque los *Cahiers du Cinéma* de los 80 le homenajesen con un monográfico y le mostrasen su admiración repetidas veces, y también que los textos acostumbren a centrarse más en sus métodos, o en una descripción más o menos impresionista de las obras, que en un análisis más detallado, por lo general extremadamente arduo, pues muchas de estas obras pueden convertir a los más enrevesados jeroglíficos de Godard en cancioncillas de patio de colegio. De hecho, desde la publicación de su libro *Poética del cine* (Ruiz, 1995), lo más común suele ser de hecho echar mano de él o citarlo directamente, especialmente su primer capítulo, crítica de la teoría del conflicto central que, por supuesto, no deja de ser referida en el presente volumen.

Editar un libro supone cierta responsabilidad. Muy especialmente si se trata de un monográfico sobre algún autor poco conocido en el país de la edición, pues las publicaciones sobre él no abundarán y la que salga posiblemente dé la sensación de haber cubierto un espacio vacío, lo que no ayudará a que aparezcan nuevos estudios. Es algo que convierte en particularmente grave el catastrófico monográfico que la editorial Cátedra y Filmoteca Española han dedicado a Raúl Ruiz, y es que, simplemente, este libro bloquea la posibilidad de que en un futuro alguien edite en esta, una colección al fin y al cabo de referencia en España, una monografía, un estudio digno sobre uno de los cineastas más apasionantes de los últimos tiempos, pero particularmente desatendido por los analistas españoles (siendo justos, hay que tener en cuenta que son contadas las películas de Ruiz estrenadas en España; si no me equivoco, no llegan a diez).

Sucintamente: el volumen, de 259 páginas, dedica 150 a diversos textos, y 109 a filmografía, bibliografía, etc. Es, pues, un volumen parco, pero sin duda 150 páginas, bien aprovechadas, pueden dar para mucho. No es el caso. El texto inicial, y más amplio (63 páginas), está a cargo de Miguel Marías y supone un logro casi admirable en su capacidad de llenar páginas sin apenas decir nada, redundando en mil apostillas y matices innecesarios repetidos infinidad de veces y con el acostumbrado gusto del autor por las acumulaciones ingentes de nombres propios o adjetivos, y sin molestarse en fundamentar ninguna de sus afirmaciones; más bien, Marías se preocupa sobre todo por señalar que nadie está en condiciones de afirmar nada sobre Ruiz (pues muy

posiblemente nadie haya visto su extensísima filmografía al completo, como decía más arriba) y por limitar la validez de lo que de hecho se diga (desacreditando las aproximaciones más, digamos, teóricas, sinónimo en el vocabulario de Marías de «pedantes»), y tal vez por ello decide hacer de la extrapolación y la invención el núcleo de su ensayo; eso sí, de la manera menos creativa y arriesgada posible.

Siguen dos artículos de Adrian Martin y Jonathan Rosenbaum, ambos reescrituras más o menos elaboradas de escritos previos, con lo cual no puede decirse que aporten nada. Martin ofrece las mejores páginas al volumen, sin duda cayendo en algunos de los riesgos que Marías describe a lo largo de múltiples páginas de su ensayo, pero siendo al menos más productivo y desarrollando sus afirmaciones. Parte de una arriesgada descripción aproximada de «el tropo o la herramienta estilística más característica del cine de Ruiz: simplicidad de la banda de imagen, abundancia de la banda sonora, y un contrapunto complejo o “tercer significado” que se crea en la relación entre las dos bandas» (p. 72) (arriesgada sobre todo en tanto la banda de imagen de Ruiz puede llegar a ser extremadamente compleja y alambicada, pero es cierto que en no pocas ocasiones sucede como dice), para entrar en un cuestionamiento de la habitual consideración de Ruiz como narrador, contador de historias, señalando que, siendo esto cierto, Ruiz está «tan interesado en la estasis, la interrupción, la duda y la irresolución como lo está en las vertiginosas conexiones de la narrativa de libre asociación» (p. 75). Lo que podríamos responder lo sugiere el propio Martin: el cine de Ruiz como situado en el corazón de la ficción pura, de la producción de enlaces y cadenas significantes entre elementos heterogéneos sin necesidad de responder a legislación (dramaturgia) alguna, inventando, pues, su propia articulación.

Rosenbaum aprovecha para insistir una vez más en la «capitulación» de Ruiz en los años 90, que le habría permitido acceder a presupuestos mayores que los de su producción anterior, y cómo ésta influye en su uso de los planos-secuencia, lo que trata de ejemplificar sin mucho éxito con una somera referencia a *Misterios de Lisboa*, ejemplo a su entender de que tal «capitulación» al final pudo ser provechosa. Una muestra más del peculiar empeño de Rosenbaum en la idea de que Ruiz no usaba planos-secuencia, o no los usaba del mismo modo, antes de los 90, cuando los ejemplos de lo contrario –en películas, además, bien conocidas por él– son numerosos. Como dice Martin, «esos planos-secuencias largos con sus incesantes y sinuosos movimientos de cámara están presentes prácticamente desde el inicio de la carrera de Ruiz

(disfrazados de aparente descuido en *Tres tristes tigres*, 1968), y aparecen ya en toda su plenitud en el tiempo de *La ville des pirates*» (p. 89).

Finalmente, tres artículos más, de Francois Margolin, Jorge Arriagada y Andrés Claro, colaboradores y amigos de Ruiz, más propios de una monografía de revista que de un libro: son básicamente semblanzas personales, de interés variable: nulo en el caso de Claro, mayor en el de Arriagada, que se centra en su trabajo como compositor de la música de casi 50 películas del cineasta, pero en un recorrido demasiado breve y sucinto.

El remate de la filmografía y bibliografía empeora aún más el conjunto: la primera reincide en fallos ya presentes en otras, como la duración de *El realismo socialista* (1972), por poner un ejemplo, y la segunda es incompleta, siendo imperdonable por ejemplo la ausencia de volúmenes como el colectivo *El cine de Raúl Ruiz. Fantasma, simulacro y artificios* (De los Ríos y Pinto, 2010), o la monografía *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, del también cineasta y chileno Cristián Sánchez Garfias (2011), a cuya presentación asistió el propio Ruiz, y es particularmente relevante en tanto supone –en lo que yo tengo noticia– la única monografía escrita por un solo autor sobre Ruiz (tan solo habría que añadir la escrita por Christine Buci-Glucksmann y Fabrice Revault D’Allonnes en París en los años 80; el resto, son volúmenes colectivos).

La palabra para definir pues el presente libro solo puede ser una, bien castiza ya que el libro se edita en Madrid: chapuza. En el pasado queda el excelente volumen que le dedicó la Filmoteca Española, junto con el Festival de Alcalá de Henares y el Cine Club Nebrija, en 1983, con una recopilación de textos ya existentes, otros encargados a críticos y colaboradores y varias entrevistas y escritos del propio Ruiz, a día de hoy todavía la mejor introducción en lengua castellana a la laberíntica obra ruiziana.

Ya hay, pues, varios volúmenes colectivos, y un par de monografías. La reciente edición en Chile de un monográfico sobre *Tres tristes tigres*, indica lo que es ahora necesario: enfrentar el talón de Aquiles de la crítica ruiziana y emprender el análisis concreto de las películas. Enfangarse en lo que supone que un vaso ocupe en un plano más espacio que el hombre que bebe de él, en un momento determinado de *La ville de pirates* (1983); que se den clases en el interior de una caja de cerillas marca Lucifer en el cuarto capítulo de *Cofralandes* (2002); la casa llena de cangrejos de *Shattered image* (1997); el libro rosa de *Lettre d’un cineaste ou Le retour d’un amateur de bibliothèques* (1983), y tantos infinitos ejemplos de frases, imágenes, objetos, usos

de objetivos o iluminación, encuadres... Analizar en detalle lo que suponen elementos determinados en películas determinadas, una vez parecen claros los motivos para no negárselos.

Bibliografía

BUCI-GLUCKSMANN, Christine y REVAULT D'ALLONNES, Fabrice (1987):

Raoul Ruiz. París: Dis Voir.

DE LOS RÍOS, Valeria y PINTO, Iván (eds.) (2010): *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.

RUIZ, Raoul (1995): *Poétique du cinéma*. París: Dis Voir.

SÁNCHEZ GARFIAS, Cristián (2011): *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Providencia: Ocho Libros.

VV. AA. (1983): *Raúl Ruiz*. Alcalá de Henares: Filmoteca española, Festival de Alcalá de Henares, Cine Club Nebrija.

VV.AA. (2012): *Raúl Ruiz*. Madrid: Cátedra.