

IMAGEN RUIZ

Ruiz image

Willy Thayer

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Santiago de Chile)

/ Universidad de Chile

wthayerm@gmail.com

Resumen: Que “imagen” sea aquí, cuando leemos, una palabra antes que una imagen; y que lo sea con tal naturalidad que sin traspíe podamos comenzar con palabras y sin imagen para la imagen; que desde la partida tengamos sólo palabras para la imagen que abandonamos, o que solo retenemos expropiada en la palabra; que al instante de ser vista la imagen decline profiriendo algo, una acción, un hecho, un objeto, cualquier cosa menos una imagen, encriptándose su acontecimiento, su cuerpo, su multiplicidad tras el celofán del discurso; que regularmente articulemos la imagen bajo una diegesis narrativa, y que solo en ese rigor la veamos; que se llegue a decir “nuestros ojos, nuestras palabras”, en fin, todo ello habla, antes que nada, del señorío que sobre la imagen ejerce la palabra. Deshacer la trama de esa subordinación constituye el desafío poético y político del cine de Ruiz, y que en este texto exponemos desde uno de sus bordes.

Palabras clave: **Imagen / institución / desobra**

Abstract: That “image” is here, as we read, a word rather than an image; and that it seems so natural that without stumbling we can begin with words and without an image for the image; that from the start we only have words for the image that we abandon, or that we only retain expropriated in the word; that the instant it is seen the image declines into an utterance, an action, a fact, an object, anything but an image, encrypting its event, its body, its multiplicity behind the cellophane of discourse; that we regularly articulate the image under a narrative diegesis, and that we are only able to see it in that stiffness; that it is possible to say “our eyes, our words”, and so on; all of this speaks first and foremost, of the rule of the word over the image. To undo the plot of this subordination is the poetic and political challenge of Ruiz’s cinema which this text presents from one of its edges.

Keywords: **Image / institution / un-work**

No es el pasado sino sus imágenes lo que nos domina
G. Steiner, citado por C. Marker en el film *Le tombeau d'Alexandre*, 1992

Desde que comenzamos y a medida que nos internamos
en la vida nos vamos cargando de automatismos ...
la industria cinematográfica tal como la conocemos
nos lleva a generalizaciones perceptivas, nos hace ...
enceguecernos y ensordecernos ... Una de las funciones
del cine es romper esos automatismos para ver lo
consabido como por primera vez

R. Ruiz, C. Flores; entrevista audiovisual
Universidad virtual Alejandría, Santiago, 2002

Si en alguna parte hay automatismos es en la visión

R. Ruiz, Hoyts

La única salida para este mundo que nos tocó es la
imagen

R. Ruiz, film *La noche de enfrente*, Santiago, 2011

1. No sé si Ruiz es un buen o mal cineasta; si sus películas son buenas o malas. Este tipo de aproximación juiciosa a su trabajo desconsideraría que su escritura cinematográfica opera un desmontaje de la metafísica normativa del cine que en su plasticidad hegemónica se ha venido naturalizando desde hace mucho según mediaciones tecnológicas en transformación, “en la mayor parte de los centros de producción audiovisual a lo largo y ancho del planeta”¹, sea como cine comercial, cine militante de propaganda o estatal edificante, “condenando toda ficción que contravenga sus reglas”, transfiriendo también esas reglas —idealmente idénticas a las del juego social del caso— a la recepción y a la crítica de cine “con sus teólogos, inquisidores y guardianes”², produciendo sus espectadores, “depredando cualquier idea susceptible de restringir su radio de acción”³; reglas que instrumentan una diegesis de la imagen en diversos soportes, informando disciplinamientos y empatías mutuas entre proyección y recepción. En la medida en que tal dispositivo, vuelto satelital, articula poblaciones heterogéneas de consumi-

1. Cfr. R. Ruiz, *Poética del cine*, trad. W. Rojas, Santiago, Sudamericana, 2000, p. 24,

2. Cfr. *Ibidem*, p. 24

3. Cfr. *Ibidem*, p. 23

dores, es posible hablar de una imago-poder operativa comercial “totalitaria por excelencia”⁴. Totalitaria más por transferencia empática de automatismos que por represión, transferencia que debilita el corte significativo entre un fuero interno y un fuero externo, plegando interior y exterior en un continuum de plasticidad homogénea. De modo que el exterior redundando en el interior y viceversa. La imago-poder ensamblada a las redes satelitales re-coloniza la vida sin dejar zonas de sombra ni *tierra ignota*⁵ alguna. Averiar ese espacio totalitario constituye el desafío poético-político de la imagen-Ruiz, “romper con los automatismos para ver lo consabido como por primera vez”⁶.

¿Habría un cine, una imagen que escape a este dispositivo empático? No el cine militante, en todo caso, cuyo evangelio épico, antagonizando con el cine comercial, resulta tan reproductor de la empatía comunicacional de consumo masivo, como el cine comercial resulta de épico y militante en finalidades de capitalización.

Que la escritura cinematográfica de Ruiz desobre ese dispositivo de normas querrá decir, entre otras cosas, que desobra también la condición de posibilidad de relacionarse con su cine como buen o mal cine. Más que redundar en uno u otro criterio inscrito en dicho dispositivo, llevando a cabo a partir él una revisión sentenciosa de su escritura cinematográfica, lo que cabe respecto de su obra, creo, es considerarla en sus modos de interacción desobstante con dicho dispositivo; y también en sus modos de interacción con una galaxia de escrituras cinematográficas y de la imagen que, cada una en su momento, se trazó intentando desobrarlo también; galaxia a la que la escritura de Ruiz se incorpora como una estrella más en la constelación.

Si Ruiz es un buen o mal realizador no es importante, entonces, para este escrito. Lo que sí intentamos sugerir aquí que su escritura filmográfica y literaria, operando un desobramiento de la metafísica normativa dominante en el cine, opera también el desobramiento de categorías clave de la articulación hegemónica de la imagen. Sobre todo la categoría de *poiesis* y el mosaico de categorías que le acompañan: autor, creación, obra, unidad, totalidad, originalidad, etc.

Cuando Ruiz dice que su cine “no es un cine para espectadores”⁷, se refiere a que su cine desobra la condición del dispositivo empático de la imagen

4. Cfr. *Ibidem*, p. 68

5. “Valéry habla del shock que significa que de los mapas haya desaparecido la tierra incógnita. Ya no hay territorios por descubrir. El cine también ya descubrió la tierra” (Ruiz Cuneo)

6. R. Ruiz, C. Flores; entrevista audiovisual *Universidad virtual Alejandría*, Santiago, 2002

7. R. Ruiz, *Soy un cineasta viral*, entrevista audiovisual, Revista Ñ, agosto de 2011. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=67vgVdOlrTI> (27/03/2017)

que subsume producción / obra / exhibición / recepción en una articulación homogénea por más plástica y versátil que se quiera. (Que subsume también al escritor que como espectador primero de la obra parte por estar inscrito en ese dispositivo). Más que para espectadores, su cine es un cine para escritores o desobradadores.

2. Ruiz produjo al menos 121 películas y piezas audiovisuales entre 1963 y 2011. Creadas una tras otra sin detención, simultáneamente a veces, tres, cuatro, y hasta cinco proyectos en paralelo, creciendo unos entremedio de varios, aprovechando los encargos, las oportunidades de locación, de actores, de set, de financiación. Este productivismo, el hecho de que haya producido 121 películas en 48 años, se ha convertido en uno de los glorificadores más recurrentes, sino en el más, sobre la cualidad de su obra: ¡Ruiz, una fábrica exuberante!, ¡un monstruo productivo!, ¡fecundo!, ¡una obra inagotable!, etc. Con dicha caracterización insistente allegada desde distintos barrios lingüísticos, la escritura cinematográfica de Ruiz adopta un tinte industrial, fabril, febril incluso, equiparable al Doctor Fausto, o a la spinning Jenny de Marx empujada por las fuerzas modernizadoras, la movilización total de la ley del valor en su diversificación de máquinas y mercancías seriales⁸. Pero el cine pensativo de Ruiz antes que productivista se quiere *argos*, sin obra, como el perro de Ulises: no productivo, no operativo, no comercial, no militante; político pero no militante.

En una entrevista audiovisual del 2009 Ruiz declara: “la única cosa en que sé usar el tiempo es haciendo películas”⁹. Literalmente parece referir así el tiempo de (su) vida como un tiempo inmerso en una cadena de producción fordista. Si mucho del orden instrumental de la temporalidad está plegado al quehacer diario de una vida absorta en la exigencia de una obra, toda esta instrumentación requerida es condición siempre insuficiente respecto de una actividad cuyo único asunto es no-hacer, profanar, defraudar el activismo de la *poiesis*. Más que en la producción de 121 películas nuevas, la obra de Ruiz consiste, hasta donde resulte posible, en la desobra y profanación paulatina, paso a paso, de las viejas condiciones metafísicas de producción efectivamente dispuestas. En la medida en que el espectador normal está articulado por esas viejas condiciones, el cine inoperante de Ruiz resulta ser un cine para cero espectadores. O un cine para espectadores que (aún) no existen.

En este sentido, también, la desobra de Ruiz nos arroja a un tipo de exilio de segundo grado. Más que trasladarnos a otra zona del mundo nos

8. Cfr. K. Marx, *El Capital*, Vol. 2, trad. P. Escarón, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 453

9. R. Ruiz, Entrevista audiovisual con Percy Matas, en: P. Matas, *Cine y Exilio* [DVD], Santiago, 2009

expone a lo sin mundo, a lo inundo: la dimensión escatológica de la escritura de Ruiz. No en vano Deleuze localizó su cine en lo que denominó “las potencias de lo falso”¹⁰.

3. La obra cinematográfica de Ruiz se expone como una indagatoria de las posibilidades de la imagen según una doble consideración. Una primera consideración de la imagen como un modo de existencia y *mise en scene* del poder circulando ampliamente, produciéndose y reproduciéndose performativamente a través una constelación de dispositivos de comunicación, información, transmisión, dispositivos que como una iglesia o usuariedad invisible estetiza poblaciones vivientes a diversa escala, intensidad y frecuencia, naturalizándose en opiniones visuales, consignas, códigos, clichés, estructuras de reconocimiento, gramáticas que existen antes que ellas, que hablan y operan a través de ellas, y que seguirán existiendo después de ellas. Imágenes-clichés, imago-poderes, que gobiernan las fuerzas afirmativas que los cuerpos también son. La escritura de Ruiz se desenvuelve en medio y a contrapelo de una pluralidad de dispositivos de gobierno de las imágenes y los cuerpos, dispositivos locales y planetarios, específicos y transversales, soberanos y comerciales, dispositivos a través de los cuales el poder como imagen y el poder a través de las imágenes se expande, renueva, acumula y familiariza.

Una segunda consideración de la intensidad cualitativa de la imagen, “el temporal de tiempos”, “los miles de lugares”, “la tempestad de polvo de signos”, “la dimensión de extrañeza”, “el corpus enigmático”, “la reverberación constante”, “digresiones en forma de boomerang”, el “boceto de los de abajo”, la “sombra agazapada”, “secuencias al acecho”, las “películas hormigueantes”, la “arena movediza”, la “imagen mosaico”, la “simultánea paralela”, el “cuerpo repartido”, la “ciudad en ruinas”, la “llama nunca quieta”, “volviéndose otra cosa”, el “parpadeo en que ocurren filmes enteros”, la “elevada calidad del aburrimiento”, la “distracción activa”, la “danza abstracta”, el “ideograma en acción”, “la conjunción agujereada”, los “ecos de otros films vistos o por verse”, la “constelación de signos que conspira contra la lectura llana” etc., que la imagen también es. El diferencial que el cuerpo, las mediaciones e interacciones de la imagen impulsan a contrapelo de la gobernabilidad que la pliega, implica, contiene e intenciona. Este segundo vector concentra el modernismo político, la afirmación no fundacional, inoperante, a-centrada, que recorre la imagen-Ruiz. No hay política de la imagen si no es a contrapelo de la variada y transversal habitualidad que ejerce el gigantesco columbario del cliché y la consigna; no hay política en la imagen sino es desandando dicho

10. G. Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. I. Agoff, Barcelona-Buenos Aires – México, Paidós, 1987, p. 179

columbario a través de dicho columbario y su simulacro de finales; teniendo siempre en consideración que sin recurrir a él no es posible desandarlos. Hay que desarmar el cliché dejando respirar la multiplicidad que el cliché obtura, visibilizando a través suyo los regímenes que lo sostienen. “Es preciso inventar técnicas para que la parte sumergida muerda la superficie”¹¹.

4. “Si en alguna parte hay automatismos es en la visión”¹². Sobretudo automatismos lingüísticos en tanto el ojo está, hace mucho, subordinado al lenguaje: dos mil quinientos años de subordinación —sugiere Peter Greenaway— incluido el cine y sus ciento treinta años de ilustración narrativa, de directores siguiendo historias, tramas discursivas, no imágenes”¹³. Representaciones subordinadas a la voz, a la lingüística, a la articulación discursiva. También Metz, según Deleuze:

el hecho histórico es que el cine se constituyó como tal haciéndose narrativo, presentando una historia y rechazando otras direcciones posibles. La aproximación resultante es que, desde ese momento, las series de imágenes e incluso cada imagen, un solo plano, se identifican con proposiciones o mejor dicho con enunciados orales: se sustituye la imagen por un enunciado /.../ se considerará al plano como el más pequeño enunciado narrativo /.../ La fuente de la dificultad está en la asimilación de la imagen cinematográfica a un enunciado /.../ Nosotros pensamos, por el contrario, que la narración no es más que una consecuencia de las propias imágenes aparentes y de sus combinaciones directas, nunca un dato aparente de las imágenes, o el efecto de una estructura que las subtiende. La narración es una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas, tal como se definen primeramente por sí mismas¹⁴.

La profesión de fe, el *parti pris*, el *statement* que Ruiz reitera desde la primera de sus tres Poéticas del cine (1995) hasta las últimas entrevistas de 2010, reza así: “es el tipo de imagen producida lo que determina la narración, y no lo contrario”¹⁵. Lo cual sugiere que la imagen ruiziana no cumple una función mimética, ilustrativa, de representar principios anteriores a ella a un sujeto posterior; que la imagen no se reduciría a ser un

11. R. Ruiz, *Conversaciones con Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters, José Roman*, editadas por E. Sabrovsky, Santiago, Ediciones UDP., 2003

12. Ídem

13. P. Greenaway, entrevista audiovisual con Philippe Barcinski, 2007, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>, (Fecha de consulta, 27/03/2017)

14. G. Deleuze, trad. cit., pp. 43 y 45

15. R. Ruiz, *Poética del cine*, trad. cit., p. 14.

médium a través del cual un guión, un mensaje, un concepto, una ley, una gramática se comunica y pone en escena, subordinando a dicha anterioridad su movimiento y posibilidad. Si algo expresa la imagen producida, según la convicción referida, es la imagen misma, el devenir coextensivo a sus materias, su cualidad, su medialidad en variación e interacción. La imagen no expresaría más que su cifra material, su cuerpo. Pero este “su” que se infiltra aquí hay que tomarlo *cum grano salis*. Porque si de algo busca eximirse la imagen ruiziana, es de la mismidad, la unidad, la propiedad, la estabilidad. No, en cambio, de la singularidad. La profesión de fe de la poética de Ruiz sugiere que toda categorización, enunciado, significación de la imagen llega tarde, *post festum*, después de la fiesta de la imagen. Y llega para gobernarla, representarla, articularla intencionalmente.

5. Cuando Ruiz escribe que “La única salida para este mundo que nos tocó es la imagen”¹⁶, que “una de las posibilidades del cine es romper con los automatismos para ver lo consabido”¹⁷, no nos está invitando simplemente hacia un afuera del lenguaje, hacia la imagen como una escritura primordial hundida en una cosa anterior al lenguaje, escritura primordial que calla mientras la(s) lengua(s) hablan revoloteando sobre su espalda. Más que avanzar hacia una supuesta imagen o escritura mítica tras la pantalla semiológica del signo e intentar trascender la condición lingüística en un más allá sustantivo supra o infra lingüístico, Ruiz se dirige hacia la exposición y visibilización de las condiciones lingüístico discursivas que subordinan a la imagen. Que “imagen” sea una palabra antes que una imagen, y que lo sea con tal naturalidad que sin traspíe podamos comenzar sin imagen, sin escritura para la imagen; que desde la partida tengamos sólo palabras para la imagen que abandonamos, o que solo retenemos en tanto expropiada, comprendida en la representación lingüística; que al instante de ser vista, en cuanto el ojo la palpa, decline su escritura diciendo, profiriendo algo, narrando un hecho, una acción, una consigna, una percepción, un sustantivo, un adjetivo; cualquier cosa antes que una imagen, desmaterializando su cuerpo tras el simulacro usuario del discurso, es una manera de reiterar(se) un viejo asunto que el cine de Ruiz retoma a contrapelo en su escritura cinematográfica.

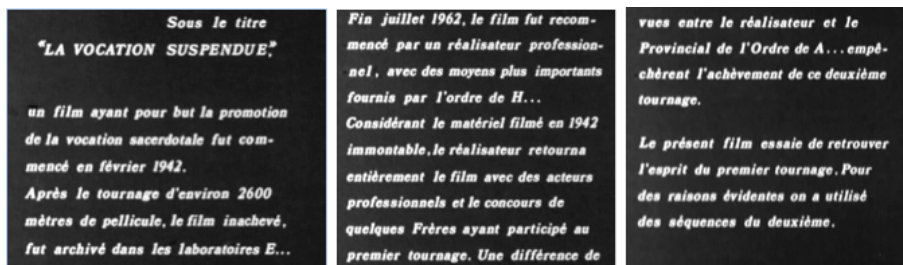
6. En lo que sigue nos detenemos en su film *La vocación suspendida* (1978), film privilegiado para abundar en lo ya sugerido. En su título resuena “la militancia suspendida”; resuena también, la iglesia, el partido, la institución, la representación, el querer-decir, la teleología, la acción, en suspenso. Pero es la iglesia la que en el film constituye el ejemplo ejemplar

16. R. Ruiz, *La noche de enfrente* (film), Santiago, 2011.

17. R. Ruiz, C. Flores; entrevista audiovisual *Universidad virtual Alejandría*, Santiago, 2002

de la institución, la “meta-institución”¹⁸. Porque en la medida en que “realizó su misión de transformar el mundo, ya no somos siquiera conscientes de su efecto absoluto, de modo que se constituye en el sistema totalitario por excelencia. No porque se sustente en la violencia policial, sino porque se basa en la libre aceptación de sus miembros”¹⁹. Libre aceptación sostenida en la violencia expropiadora y apropiadora, la naturalización de su metafísica y el fomento de su imperio. Lo que cabe frente a su lleno es la resta, la ex-apropiación como movimiento. El cual irrumpe desde el portal mismo del film a través nociones como “ciudad asediada”, “disidencia”, “traición”. A poco andar ya es la “guerra civil” (*stasis*) lo que, en tres modulaciones distintas a la vez que simultaneas, la diegesis del film nos propone como su acontecimiento, el acontecimiento estructural de la institución occidental: 1) La guerra civil instituida, representada, estabilizada en un rico y animado almácgico de conflictos facciosos articulados por una hegemonía central; 2) La guerra civil como calamidad de contradicciones que se descompone negativamente en un *agregatum*, la ciénaga en la que ya nada germina; 3) La guerra civil como “imagen”: ni representación, ni ciénaga, una constelación, más bien, un guiso, un caldo, un vino, un montaje, una formulación o forma inmutable cuyo bouquet excepcional sin estabilizarse o identificarse en sabor alguno no cesa de variar: metamorfosis.

En los inicios el film nos propone un epígrafe en el siguiente tenor:



Este epígrafe escrito, la imagen-epígrafe que vemos, propone una es-
cueta genealogía del propio film: “Bajo el nombre *La vocación suspendida*
en 1942 comenzó a hacerse esta película para promover las vocaciones sa-
cerdotales. La película finalmente quedó inconclusa y fue archivada por la
Orden sacerdotal E. Posteriormente en 1962 fue retomada por un director
profesional con mayores fondos provistos por la Orden H. Considerando

18. B. Cuneo, *Ruiz*, Santiago, Ediciones UDP., 2013, p. 92.

19. *Ibid.*, p. 289

que el material filmado en 1942 era ineditable, el nuevo director recomenzó el film enteramente de nuevo recurriendo a algunos actores profesionales y curas que habían participado en el primer film. Pero una diferencia de opinión entre el director del film y el Provincial de la orden A, impidió que se terminara también este segundo film. Un tercer film entonces —el film que estamos viendo, la ficción que en 1978 realiza Ruiz— ensaya retomar el espíritu del primero utilizando secuencias del segundo”. Hasta aquí el epígrafe-imagen.

Superpuesto a él, otro epígrafe, en audio ahora, irrumpe casi simultáneamente junto el escrito como si alguien lo leyera. Deteniéndonos un poco más en este doble epígrafe que el film nos propone, nos percatamos que sus enunciados no coinciden, que dictan algo diferente y a la vez parecido. Y en efecto, el audio/epígrafe dice que el primer film fue comenzado en 1962 (y no en 1942); que como algunos curas disidentes acapararon el film para exponer sus propias tesis, los curas de la Orden H comenzaron otro film con el mismo título pero con tesis contrarias. Que conscientes de la confusión creada por estas películas con idéntico nombre pero con tesis contrarias, el provincial de la Orden E ordenó la realización de un film único; que este film único reutiliza los elementos positivos de los dos anteriores.

Se trata entonces de un mismo epígrafe que no es el mismo. Se trata de un epígrafe desestabilizado, un epígrafe que se aproxima a sí aunque que no llega a sí, no llega a uno, a unidad. Ruiz lo denomina “epígrafe supernumerario”²⁰, en tanto es más o es menos que uno, que número.

En la medida en que el epígrafe (¿los epígrafes?) opera también como alegoría del film, podemos decir que *La vocación suspendida*, pero que en general todo film de Ruiz, es supernumerario, aproximado, que no llega a unidad. Y un film aproximado es lo más alejado a “un” film. Ni el epígrafe, ni el film, ni la imagen hacen unidad representacional. Constituyen multiplicidades que juegan a uno sin estabilizarse por lado alguno.

Tal epígrafe funciona como una *maniera* de presentar la imagen en tanto diferendo con la representación. La imagen-Ruiz, insistimos en ello, es la representación desestabilizada. Desestabilización que opera como tal sólo respecto a un espectador común, a la máquina estabilizada, estabilizadora y representacional que el espectador común es, que cualquiera de nosotros en tanto espectador común es. El proyectil desestabilizante que Ruiz dispara sobre la percepción esquematizada del espectador, hace que su cine raye en lo “insoportable”, en lo sublime, en el límite, la (im)posibilidad de articulación. La performance desestabilizadora, que perturba la unidad del

20. La imagen-Ruiz detona y se detona en “lo supernumerario... difícil de ver, imposible de contar, prácticamente incuantificable aunque poco numeroso”. *Ballet acuático* (film), Francia, 2010

film hasta lo insoportable, no es algo que ocurra exclusivamente en esta película, lo sugeríamos recién, sino que remite al estilo, el estilema escriturario cinematográfico de Ruiz.

7. En una entrevista de 1978, titulada *D'une institution l'autre*²¹, dice Ruiz que *La vocación suspendida* no es una sino un ensamble de dos películas: una primera, tipo teleserie en colores de los años setenta; la otra, cine blanco y negro de los años cuarenta (Cf. Ruiz, Cuneo). Dos películas en una, o sea tres, o sea no-una. Un film aproximado nuevamente, una multiplicidad. Vemos la teleserie en color saltando a la película en blanco y negro, y viceversa, como si fueran un solo film; como si no lo fueran.

Vemos también a los personajes de la teleserie en color y los del film en blanco y negro saltando de un film a otro, de un actor a otro, de un mundo a otro, en una especie de “zig zag” o “slalom” continuo, un *juego de la oca*. De modo que los personajes en su doble aparición devienen aproximados, supernumerarios, lo mismo que el film.

Siguiendo a Christine Buci-Gluksmann²², este asunto de lo “aproximado” que no llega a uno, remite a la teoría leibniziana del montaje teológico de mundos posibles²³. “El ojo de Ruiz es el ojo de Dios de Leibniz”, afirma Buci-Gluksmann²⁴. Refiere luego una conocida imagen leibniziana de la ciudad²⁵ según la cual “tú puedes tomar un plano y otro, y es la misma ciudad y no es la misma, porque hay un pluriperspectivismo ... y el ojo de Dios es el único que puede combinar todas las visiones de todas las ciudades que tú puedes ver cuando entras en la ciudad ... ve todo desde todos los puntos de vista posibles”²⁶. Y continúa “para Ruiz el cine es el lugar del omnividente, para hablar, como los barrocos de la omnivisión. Para ver todo, de todas las maneras, de cierta forma hay que no ver nada, y no ver nada es ver todo, saber que ver es no ver. Ése es el principio del cine y de la poética de Raúl”²⁷. En este párrafo de Buci-Gluksmann la cámara-ojo de Ruiz se vuelve totalizante, totalitaria. Y su cine un cine teológico-representacional. Esto parece reafirmarlo en este otro pasaje que Buci-Gluksmann cita a propósito de *El*

21. R. Ruiz, “Entrevista con P. Bonitzer, S. Daney y Pascal Kané”, en: *Cahiers du Cinéma* n° 287, abril de 1978

22. C. Buci-Gluksmann, *El ojo barroco de la cámara*, en: V. de los Ríos e I. Pinto (eds.), *El cine de Raúl Ruiz*, Santiago, Uqbar, 2010, pp. 143-170.

23. Cfr. G. Leibniz, *Teodicea*, parágrafos 405 hasta el final.

24. R. Ruiz, *Conversaciones con Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters, José Roman*, op. cit., p. 31.

25. G. Leibniz, *Monadología*, #57.

26. Cfr. R. Ruiz, *Ídem*.

27. *Ibid.*, p.23

autorretrato de Dios de Nicolás de Cusa²⁸: “un cuadro con la imagen de un omnividente cuyo rostro pintado con arte sutil pareciera mirar todo a su alrededor ... Mimesis de la mirada de Dios, el cuadro «ve a todo y a cada uno al mismo tiempo» ... abarca incluso todas las maneras del ver y del sentir. Omnisensorial, ver para él no es otra cosa que sentir, escuchar, tocar, amar, hablar. Ser. Para Nicolás de Cusa ese es el autorretrato de Dios, aquella mirada absoluta, omn creadora y omnidevoradora, aquella mirada de todas las miradas posibles, aquel imperialismo de la videncia, aquella loca cartografía donde un cuadro —inmóvil y sin vida— que contempla todas las singularidades, todo lo que ocurre. Este podría ser —con algunos matices— el primer mito visual y teológico del cine de Ruiz, cercano al modelo divino, al cuadro pintado”²⁹).

8. No son pocas las secuencias en el texto escrito y visual de Ruiz desde las que se puede asumir su filiación leibniziana. Es mucha la fibra que permite acercar el ojo, la cámara, el montaje, la diegesis de Ruiz a la de Leibniz. Mucha viñeta y manera leibniziana. El recurso al mosaico, a las constelaciones y conjunciones de elementos, la fragmentariedad implosiva, el *ars combinatoria*, las teorías del juego, las cualidades en torbellino. Ruiz y Leibniz se acercan mucho por la declinación intensa de la “y”, la conjunción del infinitesimal —esto es esto y esto y esto y, y, y, y, la variación continua de la cualidad y del reflejo de las cosas, los pensamientos, los sueños.

Pero en Ruiz esa “y” no se sujeta a la estabilidad del “es” teológico-teleológico dialéctico de Leibniz que muy eficientemente describe Buci-Gluksmann. No puede cargarse la imagen de Ruiz con un ojo-cámara panóptico, meta dialéctico a lo Leibniz. Aunque sea como principio ausente o ex-máquina que finalmente reúne, meta-lee el *agregatum* articulando todas las lecturas, todos los ángulos, los reflejos y espejeos, estabilizándolos, por más relacional y vibrante que su unidad se quiera. La teologización del barroco de Ruiz lo devuelve al principio de la representación, al organismo; dispositivo que la imagen-Ruiz profana, a través de su cine, en la medida de lo posible.

La filiación con Leibniz, creemos, se corta justo donde Buci-Gluksmann la ata teológicamente en el ojo/cámara/Dios trascendente que ve y reúne todo desde todos los lados en una única visión (intuición). Aunque sea al modo “de una teología negativa”, como se apresura en subrayar Buci-Gluksmann

28. N. de Cusa, *Le tableau ou la vision de Dieu*, trad. A. Minuzzoli. Paris, Cerf, 1986.

29. C. Buci-Gluksmann, *ibid.*, p 144.

mann³⁰, por ausencia o falta de ese metalector único y unitario, aunque siempre en relación a él y a su función centrante, reunidora, totalizante³¹.

9. A la inversa de la filiación dialéctica propuesta por Buci-Gluksmann, son muchos los pasajes leibnizianos de Ruiz cuya comprensión podría seguirse en el sentido de una profanación del principio teológico-teleológico de Leibniz. Pasajes en que el ojo de Dios en vez de comparecer reuniendo todo desde una ausencia o lejanía no para de distanciarse, se hunde y disemina afirmativamente, más bien, de modo táctil, sin distancia, ciego por lo mismo, en el agregado escatológico, la multiplicidad y la testificación inmanente disgregada de las cosas, rizomáticamente como ya se dice. Pero no jugando a la reunión diferida que no llega nunca, o que desde su no terminar nunca de llegar, centra; sino afirmativamente (otra vez) diseminándose en una fragmentariedad en fuga que desestabiliza los automatismos pre-dados de la unidad que acompaña a los clichés representacionales de la *teoría del conflicto central*³². Los relatos en Ruiz, la imagen, las relaciones, proliferan

30. E. Sabrovsky, *Ibid.*, p. 31

31. ¿Como el “cuadro robado” en su film *La hipótesis del cuadro robado* (1976) que apela, por ausencia, al principio centralizante del meta lector o de la meta cámara que lee todas las cámaras, ojo/cuadro que se sustrae al modo “de una teología negativa”.

32. “Conflictos hay siempre. El problema es cuando un conflicto hegemoniza los demás conflictos y hace desaparecer lo extremadamente rico de una imagen, de las tensiones de una imagen, en la centralización de estos conflictos en uno solo. George Simen escribió un libro sobre el conflicto. Dice que el conflicto es el conjunto de operaciones políticas, sociales y de otro tipo que nos sirven para llegar a ponernos de acuerdo sobre los puntos de disidencia ... ¿Qué quiere decir esto? Que no todo está centrado en un sólo conflicto, sino que el conflicto centrante da por resuelto ciertos aspectos y empobrece la realidad ... Así cuando se resuelve el conflicto centrante en la derrota de uno o la victoria de otro, lo que se resuelve es cierto aspecto de las tensiones, las sociedades o los individuos. Esa resolución hace desaparecer la riqueza de los conflictos ... cuando uno vence o es derrotado, lo que se resuelve allí es un aspecto muy menor de todo lo que está en conflicto” (R. Ruiz, C. Flores; entrevista audiovisual *Universidad virtual Alejandría*, Santiago, 2002). ... “Las reglas que gobiernan el cine (digamos, Hollywood) son idénticas al simulacro que es la vida en nuestros días. Esta utopía acaba por reformular la idea de la salvación, cuya versión más perfecta se halla en la aplicación de la teoría del conflicto central: mientras más se sacrifique usted a la lógica narrativa o a la *energeia*, más posibilidades tendrá de salvarse. Reglas que han encontrado a menudo su inspiración en ciertos juegos venidos de la Grecia antigua, en los que predominaban el azar y el vértigo. Incluso hemos resucitado juegos que habían caído en el olvido. Juegos de resistencia al dolor –la prueba de la tortura– y juegos de sobrevida. En estas Olimpiadas permanentes, los miembros de la Ciudad Ideal son azuzados sin cesar los unos contra los otros para un combate singular. Cada movimiento, cada intención, es objeto de evaluación ... El hombre de Derecho, el narrador, y ese consumidor pasivo de hechos posibles que es el espectador de las formas audiovisuales, son esclavos todos de la plausibilidad ... no tienen ningún derecho a ser inverosímiles. Como el universo descrito por los antiguos filósofos chinos, los personajes son el producto de una compleja trama de códigos que ... gobiernan los móviles, las acciones y las finalidades de cada uno”. (R. Ruiz, *Poética del cine*, op. cit., pp. 31-2)

no en función de la unidad de una historia o fábula perdida (por mucho que juegue con ella como elemento indispensable), ausente, por llegar, sino en un piélagos que no hace unidad ni por sus partes ni en general. Se trata en Ruiz de una escatología afirmativa sin ojo totalizante o totalitario, de un montaje sin cámara-ojo, sin sol como “misma luz” que reúne la multiplicidad diferencial que ilumina”³³. No hay teología ni teleología negativa, en Ruiz, sino más bien, escatología afirmativa del fragmento, de la totalidad como fragmento.

¿Es concebible una historia sin centro ni punto de decisión? Personalmente, he tratado de trabajar con historias, bastante abstractas, debo admitir, utilizando lo que podría llamarse un “modelo pentalúdico” o, para decirlo más sencillamente, considerando a mis personajes como una “tropa” de dados. El número de lados en los dados varía de una tropa a otra: cero, seis, infinito; pero en cada tropa aquel número es siempre idéntico. Las tropas juegan simultáneamente a cinco juegos diferentes: 1) las tropas se afrontan y entran en competencia observando las reglas del conflicto central, con frecuencia al mismo tiempo; 2) la misma tropa juega juegos de azar (lo que en los dados es perfectamente natural); 3) los dados fingen el miedo, la cólera, la alegría; se ponen disfraces y juegan a asustarse, a hacerse reír; 4) el cuarto juego es el del vértigo y su objetivo consiste en colocarse en la postura más peligrosa posible, al punto de poner en peligro la vida de toda la tropa; 5) los dados practican finalmente un quinto juego en el que intervienen apuestas a largo plazo: dirán, por ejemplo, algo así como: juro no cambiarme la camisa antes de la caída de Jerusalén; o más sencillamente: tanto como tenga vida, te amaré. Al interior de cada dado se encuentra un número indefinido de dados en miniatura, los que poseen el mismo número de lados que el dado mayor, con la diferencia, no obstante, de que los dados interiores están ligeramente cargados, de manera que tienden a dar siempre el mismo resultado y se vuelven así “tendenciosos”. La tropa se afana en tener en cuenta la artimaña de cada dado en el cómputo de cada juego, lo que confiere coherencia al conjunto. Afortunadamente, cada pequeño dado tramposo posee una especie de polvo magnético que hace converger hacia el mismo polo toda la turba de dados. En tal ejemplo, la voluntad se divide, pues, en tres elementos: comportamiento lúdico, artimaña y atracción magnética. En cada juego, las tropas se embarcan para una travesía larga y errática, pero tarde o temprano convergen hacia un punto único: el polo magnético. Al acercarse a este punto, la frecuencia y la intensidad de los juegos aumentan. Digamos ahora que esta galaxia de tropas de dados convergentes hacia un solo y único polo magnético se halla a punto de tomar una decisión. Pero este punto es

33. R. Descartes, *Regulae*, regla 1.

tanto el punto último y/o el punto de desvanecimiento; digamos que el resultado de las colisiones de aquellos átomos dinámicos (las tropas de dados) es una sola acción, y que cada uno de ellos posee la estructura galáctica descrita más arriba. Fin de la simulación conceptual³⁴.

El ojo-cámara-Dios que en una sola visión lo integra todo según la cabalidad de sus ángulos en su detalle infinitesimal, constituye para Ruiz la matriz del montaje teológico del conflicto central. Tal matriz queda sugerida en ejemplos tan diversos como el de “la entrada a Roma en la *Cleopatra* de Mankiewicz ... donde hay 50 puntos de vista de cámara ... O en el entierro de Pinochet ... en que la cámara se coloca en el punto de vista de Dios ... con planos desde todos los ángulos posibles”³⁵. Las referencias en esta dirección podrían multiplicarse. Ruiz con Leibniz, cierto Leibniz, pero a contrapelo de ese Leibniz, desarrolla una teoría a-teológica o no dialéctica del montaje de mundos posibles. Se trata de un montaje de lo “imposible”, un poco con Borges (*El jardín de los senderos que se bifurcan*), pero también de la mano de cierta lógica, arte o juego chino: el juego de la “lista china”³⁶. En el montaje leibniziano de mundos posibles la pluralidad de mundos se cierra sobre su propia fórmula, cifra, singularidad. Pese a estar constituidos de pura exterioridad y según el principio de la máxima variedad cualitativa en el menor espacio tiempo, una vez cifrados, al igual que un poema, un libro, una ecuación diferencial, una historia, hacen una multiplicidad sin partes, indivisible por lo mismo, a la que nada puede añadirse o restarse sin que ello implique su aniquilación en tanto fórmula o singularidad: son “sin ventanas”³⁷, asegura Leibniz. No toleran por imposibilidad el pasaje, el salto de un personaje, un hecho, una cualidad, un mundo, un film a otro. El salto imposible de un mundo a otro aniquilaría además del mundo en el que ocurre, al mundo de los mundos, en tanto haría saltar no sólo la fórmula intramundana a la que nada le falta y nada le sobra, sino también a la metafórmula o metacifra en la que estos mundos singulares interactúan entre sí teológica-composiblemente compuestos a través del ojo metalector y metacompositor de la metafórmula del mundo de los mundos. Metafórmula que no tolera saltos imposibles de un mundo a otro. No tolera justamente lo que Ruiz llama el montaje chamánico cuya performance básica es la del salto de un mundo a otro (zigzag, slalom), salto que desestabiliza la fórmula intramundana y la intermundana.

34. R. Ruiz, *Poética del cine*, op. cit., pp. 28-9

35. R. Ruiz, entrevista Programa Artefacto, Radio Beethoven, Santiago, 2006.

36. R. Ruiz, C. Flores, *Universidad virtual Alejandría* [entrevista audiovisual], Santiago, 2002

37. G. Leibniz, *Monadología*; # 7

“Durante años –escribe Ruiz– mi sueño fue filmar acontecimientos que pasaran de una dimensión a otra”³⁸. *Litoral* (2008) puede considerarse la cifra expresa de un cine de *il ponte*, del paso, del salto constante de un mundo, de un nivel, de una escala a otra. Un cine del pasaje, un cine en el que el interés “no reside tanto en los trayectos como en la belleza del salto de un mundo a otro ... con el objetivo único de pasar constantemente ... a mundos diferentes, mundos de la muerte, de los reinos de la naturaleza, o de ese gran juego que llamamos historia ... salto, elemento de sorpresa, cuyo pasaje o “entre” desguarecido de mundo aunque impregnado de ellos, procura una “iluminación súbita” que, no inscrita en ninguna pista, a distancia de varias, crispada por la gravitación de muchas, ve a un sinnúmero sin clausurarse en ninguna. El chamán “ayuda a pasar del mundo de los vivos al mundo de los muertos”³⁹, pero sobretodo a permanecer entre ellos, en una especie de inminencia que no se estabiliza en ninguno. Su pieza audio-visual *El juego de la oca* (1979), denominada también *Zigzag*, exhibe el slalom estructural como profesión de inestabilidad de su cine, profesión de fe de un “estado de salto”, de “pasaje”, de “entrelugar” o atopismo como condición de experiencia de su cine, del aquí y allá a la vez (*Las soledades* [1992]), el heterocronismo y heterotopismo simultáneo, nunca en un mismo tablero, un mismo mapa, escala o territorio, simplemente. Nunca en la partida, nunca en la llegada, nunca en el medio. En el “entre” de cualquiera.

38. R. Ruiz, *Poética del cine*, op. cit., p. 31.

39. *Ibid.*, 163.

