



El narrador Raúl Ruiz y la *invención* de Chile

The Storyteller Raúl Ruiz and the invention of Chile

Felipe Larrea Melgarejo*

Universidad de Chile

larrea.felipe@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.1092688

Recibido: 10/12/2016

Aceptado: 19/04/2017

Resumen: Nos proponemos indagar y delimitar, un período determinado de producción filmica de Raúl Ruiz, realizada en Chile durante la década recién pasada. Ruiz instalará un tipo de narración filmica inspirado en el rescate de algunos cuentos populares, y de una cierta literatura chilena de fines del siglo XIX y principios del XX. Si a mediados de los años 90, en su primera *Poética del cine*, insistió en resistir al modelo impuesto por el cine industrial (Hollywood), de que la narración determina a la imagen, con esta serie de films que trabajaremos, dará cuenta de una singular manera de narración en que la imagen se convierte en un principio determinante. Es así, que la narración que promoverá Ruiz, es una búsqueda de los restos o vestigios de experiencias que no forman parte de ningún tipo de Historia nacional de carácter monumental, ya que pueden ser transmitidos no desde una imagen relatada del pasado, sino que a partir de su transmisión deviene una imagen permanente pero *inactual*. Esta imagen es nuestro objetivo, ya que es una construcción de un tipo de narración singular que posee un vínculo indisoluble a una relación temática y estética con Chile.

Palabras clave: estilema, imagen, diégesis, experiencia, narración.

Abstract: We intend to investigate and delimit, a certain period of film production by Raúl Ruiz, made in Chile during the last decade. Ruiz will install a type of filmic narrative inspired by the rescue of some popular stories, and of a certain Chilean literature of fines of the nineteenth and early twentieth centuries. If in the mid-90s, in his first *Poetics of cinema*, he insisted on resisting the model imposed by the industrial cinema (Hollywood), of what narration determines the image, with this series of films that work, unique way of narration in which the image becomes a determining principle. It is thus that the narrative that promotes Ruiz is a search of the remains or vestiges of experiences that do not form a part of any type of national History of monumental character, since they can be transmitted not from an image reported of the past, but from his transmission a permanent but *inactual* image develops. This image is our objective, since it is a construction of a type of singular narration that has an inseparable link to a thematic and aesthetic relationship with Chile.

Keywords: estilema, image, diégesis, experience, narration.

* Chileno, Realiza el doctorado en Filosofía con mención en estética y teoría de arte por la Universidad de Chile y es profesor de filosofía por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Su tesis doctoral titulada "Deleuze. Un *rebasamiento* de lo empírico (o la estética como empirismo trascendental)" es parte del proyecto FONDECYT 11150732 y paralelamente es miembro del Núcleo de teoría de las multiplicidades. Ha escrito diversos artículos sobre estética, filosofía política, y particularmente, sobre la obra de Gilles Deleuze, Patricio Marchant y Raúl Ruiz. Se ha desempeñado como docente en la Universidad Arcis, Universidad de Antofagasta, Universidad de Viña del Mar y en la UMCE.

Este trabajo es resultado del Proyecto FONDECYT de Iniciación N° 11150732 "El dinamismo singular de la relación: elementos para una reconstrucción de la ontología relacional a partir de una teoría de las multiplicidades (Simondon, Deleuze)". Investigador responsable: Dr. Cristóbal Durán Rojas. El autor del presente artículo es tesista en dicho proyecto.

1. Introducción

La crítica en torno al trabajo de Raúl Ruiz ha profundizado de manera más exhaustiva en el período filmico que va desde la publicación de *Tres Tristes Tigres* (1968) y que culmina en el golpe de estado con el posterior exilio del autor.¹ El objetivo que nos proponemos, es el de indagar lo que se podría –tentativamente– señalar como un segundo período filmico que produce Ruiz en su país de origen, en los años 2000, y que a nuestro parecer, ha carecido aún de interés crítico. Ambos períodos tienen en común el no definirse solamente porque hayan sido producidas en territorio chileno sino que por estar trabajando una preocupación temática en torno a Chile. Es decir, no es que exista un cine estrictamente chileno en oposición a un cine europeo en la trayectoria ruiziana, ya que el territorio, físicamente hablando, no determina jamás a la imagen filmica². No sólo se trata de filmar en Chile como para que ese cine tenga algún tipo de relación con este país, si bien se

¹ La primera época filmica de Raúl Ruiz, que comenzaría con *Tres tristes tigres*, se agrupó en lo que se denominó el “Nuevo cine chileno”, de films como *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin (1969), *Valparaíso, mi amor* de Aldo Francia (1969) o *Largo Viaje* de Patricio Kaulen (1967), y que termina abruptamente con el golpe de Estado de 1973. Entre los films más importantes, de este período, para Ruiz, se encuentran: *Qué hacer* (1970), *La colonia penal* (1970), *Nadie dijo nada* (1971), *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), *La expropiación* (1971), *El realismo socialista* (1973), *Palomita blanca* (1973). Luego del golpe de estado, Raúl Ruiz trabajará mayormente en territorio francés, período que se abre con *Diálogos de exiliados* (1974), que sin duda podría ser ubicado como la última entrega cinematográfica en donde existe un objetivo estético en torno a Chile, sin embargo, esto no significa que este rasgo desaparezca completamente de sus intereses, ya que en varios films derechamente más “franceses”, la preocupación por Chile siempre estará latente.

² Formula que modificamos, y que proviene a partir de lo que Willy Thayer ha advertido como una “profesión de fe” de la obra y escritura filmica de Ruiz: *es el tipo de imagen producida lo que determina siempre la narración y no al contrario*. La alusión a una “profesión de fe”, por parte de Thayer, tiene relación con un principio indisoluble de la poética del cine que Ruiz elabora, y que se manifiesta a partir de una suerte de anterioridad de la imagen antes de ser “función metafórica, ilustrativa, de representar principios anteriores a ella a un sujeto posterior” ya que la imagen “no se reduciría a ser simplemente un *medium* a través del cual un guion, un mensaje, un concepto, se comunica, subordinando a ello su movimiento y su posibilidad”. Que la imagen no se subordine a una narración es algo que debemos tener en la mira, sobre todo si señalamos, como objetivo de este texto, que sí existe en Ruiz un tipo de narración con la cual trabaja. De ahí que también la noción de *diégesis* que el texto de Thayer impone es sumamente necesario para nuestro trabajo (Cfr. THAYER, Willy, *Raúl Ruiz. Imagen-estilema*, texto aún inédito, de pronta publicación por la Revista Otro Siglo.). Por su parte, Cristián Sánchez, en su libro dedicado íntegramente a Ruiz, nos hablará también de una “anterioridad” de la imagen, o en sus términos, de que para Ruiz el *principio* siempre es la imagen (Cfr. SÁNCHEZ, Cristian, *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Ocho Libros, Santiago, 2011, pp. 96-101).

filma en Francia o en el lugar que sea, ese motivo llamado Chile aparecerá siempre bajo una citacionalidad específica. Puntualmente señalaremos, que en este tramo de films, es Chile lo que está tematizado: su lengua, su literatura, el carácter, tanto como sus calles, el habla, el campo, la ciudad o el puerto, etc. Valga decir que para Ruiz, Chile no era simplemente su país de origen, ni tampoco un territorio determinado, antes que esas cuestiones, es fuertemente un objetivo estético. Cuestión que el prólogo de Bruno Cuneo advierte, en torno a la preocupación “chilena” del cine de Ruiz, que va desde su primera época hasta el período que queremos trabajar en este artículo.³

Esta secuencia de films comienza con *Cofralandes. Impresiones sobre Chile* (2002), un encargo que le da el Ministerio de Educación a Ruiz para filmar el devenir del país en las últimas dos décadas, le sigue el largometraje *Días de Campo* (2004), inspirado en unos cuentos de Federico Gana. Luego realiza dos films en un formato de serie destinadas para la Televisión Nacional, primero *La recta provincia. Mitos y leyendas del campo chileno* (2007) y luego *Litoral. Cuentos del puerto* (2008). La última entrega, poco antes de su muerte, será *La noche de enfrente* (2011), film basado en unos cuentos de Hernán del Solar, uno de esos escritores “imaganistas” con los cuales se inspira Ruiz en esta época. Sin embargo, no sólo el primer período (1968-1973) es un antecedente de este grupo de films, ya que después del golpe de Estado son dos los lugares donde Ruiz de cierta manera prepara el terreno para lo que será este segundo momento de él produciendo en Chile. En 1983 con *Retorno de un amateur de biblioteca*, “especie de documental narrado en códigos epistolares sobre la intrigante falta del color rosa en Chile”⁴, o en 1992 con *Las soledades*, documental sobre Chiloé, pero que realiza a distancia sin pisar territorio chileno. El primer film documenta la vuelta de Ruiz a Chile luego del golpe de Estado, y que en palabras de Andreea Marinescu, justamente cuestiona su carácter de documento, distanciándose del documental de corte más realista, como por ejemplo el que realizara Miguel Littín en 1986 (*Acta general de Chile*), también en su regreso del exilio. Ya en este film de 1983, se configurarán “las preocupaciones que serán exploradas

³ CUNEO, Bruno, «Algunos encuentros con Ruiz, los últimos». En Ruiz. *Entrevistas escogidas – filmografía comentada. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013, pp. 13-22.

⁴ GIRARDI, Antonia, «Cartografías digitales. De Cofralandes a Mapa filmico de un país». En *Revista La Fuga*. Disponible en <http://www.lafuga.cl/cartografias-digitales/645>

de modo más exhaustivo en *Cofralandes*⁵, con respecto a un país totalmente otro, transformado por la Dictadura en algo irreconocible para el cineasta. Por su parte, *Las soledades*, es un mini documental, o más bien, un cortometraje, aunque con Ruiz precisamente se trata –la mayor parte de las veces – de indiferenciar ambos planos, y que trata sobre la mirada de Ruiz sobre su lugar natal (la isla de Chiloé), pero que está mediado por la lejanía que tiene él de estar casi veinte años fuera de Chile. *Las soledades* se acerca en grandes momentos a lo que va a desplegar mayormente en los films hechos en Chile durante los 2000, cuestión que debemos tener en la mira sobre todo con respecto a la vinculación que se ha hecho entre la narración en off que existe en el film y el aburrimiento, en el sentido de lo que planteará en los años 90 en su *Poética del cine*.⁶

De esta manera, comentaremos esta serie de films que hemos advertido, desde lo que *Cofralandes* manifiesta, es decir, producir una suerte de aterrizaje en el Chile neoliberal, pero desde donde Ruiz extraerá una fórmula para interrumpir un fácil reconocimiento identitario, que provocarían las políticas culturales del Estado chileno a principios del siglo xxi. Esta fórmula, es decir, la de fomentar cierta identidad del pueblo chileno en un horizonte post-traumático, será cotejada por Ruiz, rastreando una pérdida, que estará depositada en una cierta literatura (“imaginista”⁷), y en una serie de mitos, leyendas, y cuentos populares, ambas líneas no domesticable por el aparato cultural nacional. La política de la imagen que producirá Ruiz con esta serie de films, lo convertirán en una especie de narrador, en los términos que planteara Walter Benjamin, es decir, un narrador de cuentos o experiencias

⁵ MARINESCU, Andreea, “El surrealismo documenta el regreso: Le retour d'un amateur de bibliotecas y Cofralandes de Raúl Ruiz” en *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* Elixabete Ansa Goicochea y Oscar Ariel Cabezas (editores). Lom Ediciones/UMCE, Santiago, 2014, p.107.

⁶ CORRO, Pablo, “Las soledades. De lo sobrenatural al aburrimiento” en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Valeria de los Ríos e Iván Pinto (editores). Ukbar, Santiago, 2010, pp. 271-287.

⁷ El imaginismo es un movimiento literario chileno surgido aproximadamente a principios del siglo pasado, y que es una respuesta al criollismo dominante del siglo xix, que a su vez había surgido a partir de las independencias nacionales en el contexto latinoamericano. De esta manera, se anteponía a una literatura de corte realista, imponiendo un estilo en donde el primado del relato de corte histórico o psicológico daba paso a una introspección “imaginativa” y afectiva. Creemos que más allá de estas definiciones estilísticas, Federico Gana (autor de “Días de campo”, inspiración para el film del mismo nombre de Raúl Ruiz) es un escritor que se encontraría en un pasaje, entre el criollismo y el imaginismo, más allá de que haya sido ubicado como el último criollista

que perviven a través del boca en boca, siempre en metamorfosis, y que no cuentan ninguna historia oficial ni dominante, sino que son experiencias que dan cuenta de un plano de identificación que tiene más relación con vestigios que no almacenan ningún pozo de los hechos ni acontecimientos informativos de lo que es la Historia de un pueblo.

2. Pérdida estilemática: irrupción de la imagen utópica

Tal como en los antecedentes filmicos que comentábamos en la introducción (*Retorno de un amateur de biblioteca* o *Las soledades*), el periodo que comienza el 2001 y termina con la muerte de Ruiz el 2011, es presa de un carácter bastante singular. Dicha cuestión fue atendida por el mismo Ruiz y que definió a fines de los años noventa, en unos de esos fulminantes encuentros que tenía con Chile por aquellos años.

Es más importante producir signos con los cuales toda una tribu se identifique. No me refiero a signos de identidad exteriores, como la bandera, el himno nacional o el Chino Ríos, sino a otros más profundos, que le dan a la gente la convicción de que está viviendo en un lugar del mundo y no en otro.⁸

Estos signos de identificación, más profundos, y no complacientes con figuras patrióticas o nacionales, hay que pensarlos como signos que violentan o golpean, produciendo desde ahí un grado de identificación. Ruiz comenzó a trabajar cinematográficamente a partir de estos signos a fines de los años 60, y en esa época, planteó una distinción bastante similar a la que sostiene durante los 90 en el pasaje recién referido. En un primer nivel existe un plano de identificación que no pertenecería a una dimensión gestual, ni vivencial, ni mucho menos que remita a una experiencia precisa, sino que se manifiesta como una identificación que es exterior, en el sentido que se impone para instaurar un “alma” nacional. Ya que, en cambio, existe otro nivel, que le interesa a Ruiz, y que se plantea en una autoafirmación de un sinfín de operaciones que no se encuentran en un nivel consciente, ni tampoco son propiedades con las cuales se pueda objetivar u homogeneizar a un conjunto de personas determinado. Este proceso de identificación, según Ruiz, está

⁸ RUIZ, Raúl, «Una taberna llamada Chile». En *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, pp. 179-180.

más interesado en aspirar a una “función de reconocimiento”, es decir, es resultado de una “indagación en los mecanismos *reales* del comportamiento nacional”⁹ (*subrayado nuestro*). Es lo que Ruiz llamó, en su primer período de trabajo, un “cine de indagación”¹⁰, que sin ser un cine documental, buscaba capturar o registrar los mecanismos inconscientes del habla y la cultura chilena. Es, precisamente, a partir de dichos mecanismos que se podría hablar de algo así como “lo chileno”. Sin duda, la captura de estos rasgos, de este singular lenguaje, es una propiedad que tendría el cine, es decir, quizás sólo él puede indagar a este nivel y se entabla como su mayor singularidad. A esta captura que realiza la cámara, Ruiz le llamó *estilemas*, y que trató de definir alguna vez como “artes a medio camino; artes de tomarse un trago, de decir salud, de auto-anulación”¹¹, que, como decíamos, son solamente legibles a partir del registro cinematográfico. El *estilema*, pues, es irreductible a algún tipo de subordinación discursiva, ya que sólo se hace visible en el momento en que las imágenes extraen algo que es imperceptible para la percepción natural.

Ahora bien, se podría definir el cine de Ruiz durante su primera época filmando en Chile (1968-1973) como un cine estilemático, esto quiere decir, que su producción estaba enfocada en ahondar, o más bien, indagar, en estos mecanismos, y con ello contribuir a un plano de identificación que solo pertenecería a ese lugar que llamamos Chile. Es lo que advierte Cristián Sánchez, a propósito de uno de estos films, *Nadie dijo nada* (1971), que sería una suerte de metonimia de la apuesta cinematográfica de Ruiz en esta época, puesto que se trata de un grupo de escritores que se “mantienen absortos elaborando una ficción que implica un registro de gestos y comportamientos que podrían definir una imagen mítica del país, es decir, una proposición teórica sobre Chile”.¹² A partir de este antecedente, podríamos aducir que la captura de una política estilemática en el carácter del hacer y el habla chilena pareciera haberse retirado del interés estético del cine de Ruiz. Y no por una

⁹ RUIZ, Raúl, «Prefiero registrar que mistificar el proceso chileno». En *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p.36.

¹⁰ RUIZ, Raúl, «Yo no entiendo muy bien la expresión cine político». En *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 32.

¹¹ LIHN, Enrique, «Diálogo con Raúl Ruiz». En *Revista Nueva Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, Concepción, 2009, N° 500, p. 274.

¹² SÁNCHEZ, Cristian, *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Ocho Libros, Santiago, 2011, p.225.

razón consciente o calculada, pues es lo que produce el golpe de estado en su obra, como si el acontecimiento, aquello que viene de afuera, golpeará el proceso de creación de su obra. Aquello golpeado, entre otras tantas cosas, es este tipo de resistencia cultural, que advertíamos, y que era inmanente en el pueblo chileno, y con el cual Ruiz trabajó en gran parte de sus primeros films. ¿De qué se trataba esta resistencia? Muy tempranamente Ruiz ya definía una estética bastante singular de su trabajo, que por cierto, era una lectura controversial para el momento histórico, y que se entablaba más allá de las relaciones parciales entre arte y política, citamos:

La idea nuestra, en resumen, es que existe una cultura de resistencia, entendiendo por ésta cosas tan elementales como aprender a leer, etc. En ciertas zonas hay una agresión que provoca una resistencia, la cual se manifiesta por una gran capacidad de olvido: la del milico, por ejemplo, que aprende a leer en el Servicio Militar. Primero, el rechazo o la resistencia a la agresión cultural, y, en seguida, una asimilación de ella como la mejor forma de defensa, de camouflagé. Esto es, se la rechaza gradualmente, se distorsionan todos los elementos de la cultura, pero no de una manera lo suficientemente fuerte como para que el resto de la gente se dé cuenta. Esto da lugar a una especie de vida paralela cultural. Al constatar que existe esa gradualidad, tú te das cuenta de que existe el rechazo, pero, a la vez, toda una manera de asimilarse que hace posible que esa gente (todos nosotros, en mayor o menor grado, en última instancia) pueda vivir dentro y fuera de la cultura simultáneamente; entonces, no se trata de subcultura, sino que la cultura es la resistencia; no aporta unos valores contra otros; es el conjunto de técnicas destinadas a resistir la agresión cultural.¹³

La hipótesis que planteamos, pero que viene advertida por Bruno Cuneo, tal como advertíamos hace un momento, se puede sintetizar de la siguiente manera: el golpe de estado acabaría con toda esa cultura de resistencia, y en la cual el *estilema* era un elemento primordial para Ruiz¹⁴. Es, justamente, lo que constituye la puesta en juego de un film como *Diálogos de exiliados* (1974). El exilio, y con ello la pérdida incurable que se hizo visible tras de la derrota del proyecto popular, dejó a esta singular política en un estado de duelo, y del cual creemos ese film testifica. No sólo se manifestaría, en el cine de Ruiz, esta modificación al adoptar mayormente la lengua francesa en sus

¹³ LIHN, Enrique, «Diálogo con Raúl Ruiz». En *Revista Nueva Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, Concepción, 2009, N° 500, pp. 270-271.

¹⁴ CUNEO, Bruno, «Algunos encuentros con Ruiz, los últimos». En Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada, p. 16-17.

films, que Ruiz dirá que carece de estilema, sino también por una diversa preocupación estética.¹⁵ Ahora bien, el aterrizaje del cineasta en tierra chilena para filmar el “documental” que será *Cofralandes*, dará cuenta de esta pérdida, es decir, de la pérdida del estilema producto de los efectos, en un sentido amplio, que acontecieron con la Dictadura. En este film, entonces, se tratará de indagar cómo, en qué tipo de situaciones o prácticas, en este tipo de barbarie que es el neoliberalismo, el estilema sobrevive. Es como se verá, lo que en los 80, *Retorno de un amateur de biblioteca*, ya producía: buscar ese libro que ya no está. En otros términos: es aquello “indiscernible” de Chile que *Cofralandes* busca, y que se encuentra alojado en ciertas cenizas que dejó tras de sí la implementación del modelo neoliberal. Por esto, no es casualidad, la escena que da inicio a la primera parte, “Rapsodia chilena”, sea la instalación de la grabación radiofónica con la voz de Pinochet, en momentos en que se bombardea el Palacio de la Moneda, la mañana del 11 de septiembre del 73. Ese audio está ensamblado a una especie de procesión de “viejos pascueros” en una casa de campo en Limache. Esta imagen da inicio a la travesía de *Cofralandes*, que no es otra cosa que una indagación en lo que podría significar el Chile neoliberal. Por lo mismo, en este film, a nuestro parecer, es donde Ruiz trabajará fuertemente la cuestión de lo que en su primera *Poética del cine* llamó la “imagen utópica”.¹⁶ Chile, a comienzos del milenio, se ejemplifica como “el país de América Latina de mayor eficacia capitalista”, eso quiere decir “que es el país más abstracto y, por lo tanto, el más inexistente”.¹⁷ Ruiz ya había señalado una relación totalmente intrínseca entre las imágenes utópicas que el capitalismo avanzado hace funcionar y la lógica narrativa, es decir, la teoría del conflicto central que el cine de Hollywood impone, que se manifiesta como triunfo planetario, aplastando todo vestigio de resistencia cultural.

¹⁵ “No podía hacer el mismo tipo de cine que hacía en Chile, porque [en Chile] yo trabajaba casi con lo que está detrás de lo que se dice, con las entonaciones, tomando el lenguaje cotidiano y exacerbando comportamiento minúsculos. Para mostrar ese comportamiento hay que conocerlos, y de allí que, de repente, me encontré exactamente en las antípodas, trabajando ya no con la vida cotidiana, sino con puras figuras retóricas, figuras retóricas cinematográficas.” (RUIZ, Raúl, «Mi pequeña historia de O» en *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 196.)

¹⁶ RUIZ, Raúl, *Poética del cine*. Traducción del francés por Waldo Rojas. Editorial Sudamericana, 2000, Santiago, pp. 33-52.

¹⁷ RUIZ, Raúl, «Una taberna llamada Chile» en *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 175.

Hoy, la acumulación de imágenes, de informaciones y de desinformaciones, la distribución de productos irracionales, de cierta cultura viral, también engendra en su conjunto verdaderos atascos de imágenes y de signos, así como una gran cantidad de problemas urbanísticos nuevos. Nuevas ciudades invisibles y multimedias, virtuales, utópicas. El mundo utópico no desemboca en la realización de tales o cuales aspiraciones humanas, sino en su desrealización. Es un mundo que ha vuelto irreal al hombre mismo. Es la era de la fabricación en cadena de reproducciones de mundos perfectos, de mundos concebibles, diferentes todos en apariencia, pero regidos por la misma ley: “*la evidentia narrativa*”.¹⁸

A esta configuración planetaria descrita por Ruiz, de una sociedad o cultura en donde la utopía no es un lugar anhelado, ni tampoco es una idea transformadora del presente, sino más bien lo contrario: este mundo *es* totalmente utópico, en el sentido señalado por Ruiz, es un mundo *desrealizado*, y agregaríamos, *indiscernible*. El Chile neoliberal, que *Cofralandes* tematiza, se condice con toda esta definición, de orden planetario, y global. Ahora bien, en un dato que no debería ser menor, el film se plantea en digital, debido a una obsesión que tenía Ruiz desde sus primeros años en que comienza a hacer cine, aquella de la instantaneidad del registro, es decir, de poder filmar en el mismo nivel de los acontecimientos, interrumpiendo *in situ*, por decirlo así, a la ficción narrativa. Pero también, a la vez, al simple registro documental. Es como si las propias condiciones filmicas, los materiales de producción de la imagen, se pusieran en escena para dar cuenta que ya ellas mismas están totalmente transformadas. Por esta razón uno no sabe cuál es la naturaleza de este film, “¿una serie documental, un docuficción? ¿Un retrato audiovisual del país por zonas geográficas?”¹⁹ *Cofralandes*, como se ha dicho, es una cartografía, pues no existe una posición de distancia crítica por parte de Ruiz, como si se pudiera posar en una situación de privilegio para narrar. La narración es *in media res*, por lo mismo, es que al proyecto que significó *Cofralandes*, lo llamó una suerte de balance.²⁰ Esta pulsión, se ve graficada en una escena de la segunda parte del film, donde se enumeran una serie de titulares de prensa (del Mercurio) que en principio forma parte de un sueño, que involucra a un apacible perro en su hora de siesta. Estos titulares dan cuenta de un mundo que asiste a su

¹⁸ RUIZ, Raúl, *Poética del cine*, pp. 50-51.

¹⁹ GIRARDI, Antonia, «Cartografías digitales. De Cofralandes a Mapa filmico de un país».

²⁰ RUIZ, Raúl, «Conversación con Raúl Ruiz. La “summa” de Chile» en Ruiz. *Entrevistas escogidas –filmografía comentada*, p. 182.

propia *desrealización*, es decir, un mundo en donde ningún acontecimiento realmente produce una ruptura considerable, todo es utópico, en el sentido de que se ha vuelto totalmente irreal a *un Chile*, en donde la agresión a la cultura, la que en cierto recuerdo operaba como *resistencia*, ahora se encuentra como aquel perro en su siesta.

3. Chile, una imagen permanente

En *Cofralandes*, la crítica a un cierto presente del Chile post-golpe, se entabla, como queríamos señalar, no desde una distancia crítica y moral, que por lo mismo, se vuelve nimia y con poca eficacia. La singularidad de la crítica ruiziana tiene siempre vínculo con una revuelta, una *torsión*, hacia un presente que Ruiz llamó “inactual”²¹, y que será radicalizada en las próximas entregas cinematográficas que hará en Chile con el rescate de cierta literatura, de los cuentos populares, o simplemente del relato de las experiencias del Narrador Ruiz. Es que ante lo que en apariencia se creería, si bien en este ensayo filmico que es *Cofralandes*, y en los siguientes films, no se trabajará al interior de una recuperación estricta del pasado, pues no se ajustará bajo ningún motivo a partir de una lectura simple de lo sido. Para ello es que citamos *in extenso* una lectura de Ruiz al problema de la memoria, en el entendido de que a partir de un buen planteamiento del problema que ella encarna, sería posible comenzar a hablar de cómo realmente podemos restaurar, o en términos más precisos, entrar en relación con una imagen que sugiera al recuerdo modulado no como algo que está depositado en un tiempo pasado.

La memoria es una casilla gigantesca de funciones y de disfunciones; no es sólo una colección de hechos ni de datos. Ahora bien, no es un acto de memoria, por ejemplo, el hábito de los dueños de fundo chilenos del siglo XIX de poner en el pozo séptico los documentos de la casa, como las cartas y eso, para que literalmente la gente se limpie el culo con la historia. Un tipo de práctica como ésa podría ser una metáfora de lo que la gente suele hacer acá y que también determina que en Chile, según dicen algunos historiadores, no se pueda hacer historia de mentalidades porque no hay suficientes documentos. La memoria no es tampoco la preservación de ciertos supuestos hitos del pasado oficial del país. Hay gente que se pone a

²¹ RUIZ, Raúl, «Raúl Ruiz y sus imágenes del “Chile permanente” en Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada, p.189.

restaurar cosas que no tienen mucha importancia en sí, pero lo importante es el hecho mismo de la restauración. Lo importante para la memoria es que el principio de restauración sea una cosa permanente.²²

Creemos que lo fundamental de este pasaje es que el problema de la memoria adolece de una concepción en donde han entrado elementos que no guardan relación real con aquello a lo que refiere. Sólo se cree que existe memoria cuando se conserva lo sido como una imagen que está depositada en un tiempo pasado. Al mismo tiempo, aquello que comúnmente se llama la memoria de un pueblo, digamos, de una cultura, se ha comprendido a partir de una mera colección de datos, sucesos, que se amontonan en una línea abstracta, homogénea, y en que realmente no se *discierne* lo que es necesario conservar y lo que no. Así se da por presupuesta la idea de que todo es posible de ser conservado. La memoria, parece intuir Ruiz, está más del lado de una excavación real, no abstracta, es decir, es un proceso que ocurre a partir de ciertos signos que violentan, que golpean, germinando con ello el recuerdo puro, o *una* experiencia pura. Ahora bien, tanto en *Días de campo* (2004) como en *La recta provincia* (2007), se podría sospechar de una excavación, de recuerdos o experiencias, fácilmente domesticables por un aparato memorial que se identifique, con lo que llamábamos en un comienzo, una identificación exterior. O en otras palabras, rastros de una “identidad chilena”, patriótica, nacional, asociada a las tradiciones del campo y todo un folclor reconocible, que se podría desprender de aquello. Sin embargo, ante eso, Ruiz insistirá, en que no se trata de forjar una identidad nacional, a partir de tradiciones que se podrían pensar como pasadas, sino que justamente “lo que se busca es una especie de presente permanente.”²³ Si en el primer periodo de producción fílmica, Ruiz se anteponía a una identificación complaciente, chovinista, como la de German Becker²⁴, en los

²² RUIZ, Raúl, «Una taberna llamada Chile» en *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 178.

²³ RUIZ, Raúl, «Una taberna llamada Chile» en *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p.180.

²⁴ A mediados de los 80 en una conversación con Benoît Peeters, Ruiz a propósito de sus primeras películas, y sobre el estilema y un cine de resistencia, se referirá críticamente a un film de German Becker titulado *Ayúdeme usted compadre* (1967), donde señala lo siguiente: “... yo quería reaccionar contra una película titulada *Ayúdeme usted compadre*, que había apoyado el gobierno de Eduardo Frei y había tenido mucho éxito. En esa película se mostraba Chile como un país pujante y atractivo, cuyos habitantes tenían algunos vicios simpáticos, por ejemplo un ligero alcoholismo. En suma, Chile se mostraba como un país de blancos, recomendable. Y yo en *Tres tristes tigres* quise mostrar otro Chile. Por ejemplo,

años 2000, el propósito será bastante análogo, aunque con una cierta especificidad. Es lo que se puede advertir en *Días de campo*, a partir de la lectura (o el recuerdo de la lectura) de los cuentos de Federico Gana, cierto resabio identitario del campo chileno aparece demasiado visible, a diferencia, de la indagación estilemática hecha a fines de los años 60 del siglo pasado. La diferencia que se podría aducir, es que en esa indagación, había toda una cultura que ni siquiera la literatura, ni menos el cine, habían considerado como objeto estético. Es en este sentido que la búsqueda que comienza en *Cofralandes*, de indagar en la pérdida de lo estilemático, sea en la literatura de Gana, o en los cuentos populares, que aparecerán en *La recta provincia* y luego en *Litoral*, se transformará en la idea de un rescate, de una conservación, que tiene más vínculo con la emergencia de una imagen permanente de Chile. Es por esto que Ruiz señalará que se demoró más de treinta años en que realmente se le apareciera un problema fílmico en relación a Chile, no había nada que deseara filmar, es evidente que este signo remite a la pérdida de lo estilemático, verdadero objeto estético del primer cine de Ruiz.²⁵ Es a este respecto que se debe mantener a distancia la idea de que toda figura del rescate, de la restauración, esté orientada simplemente actualizar un pasado, para reconstruirlo, desde una *diégesis* específica. Es un problema que también debe ser cotejado en una discusión con un presente que está pensando cierta reconstrucción del pasado, en un sentido marcadamente nacional, que es una consecuencia inevitable dentro de un horizonte post-traumático.

Ahora bien, para plantear el problema de la memoria, de una imagen del pasado que no esté al servicio de un relato, o de un dispositivo narrativo, se

mostraba el acento de la gente. Había pues, una voluntad, por llamarla así, política, de mostrar los acentos, los comportamientos cotidianos, las maneras de ser en la calle. La película no deja de mostrar Chile, y no obstante apenas hay planos generales" (RUIZ, Raúl, «Los años en Chile» en Ruiz. *Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p.74-75)

²⁵ "Me fui de Chile el año 1973, volví después de diez años de exilio y me sorprendió mucho constatar que no había nada en mi país que me incitara a hacer una película. Yo, para quien la sola idea de hacer una película en Taiwán, en Sicilia o en Holanda hacía que se me ocurriesen decenas de ideas de historias filmables, me sentía en el país de mi infancia como paralizado, sin ideas. Tuve que esperar veinte años para que las imágenes de Chile empezaran a convertirse en historias que me dieran ganas de filmar. Comencé por pequeños comentarios. Y de repente me encontré un día, sin saber cómo ni por qué, filmando una película chilena. ¿Qué quiere decir chilena?" (RUIZ, Raúl, «Días de campo (2004)» en Ruiz. *Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 224). Esta película es lo que será finalmente *Días de campo*.

debe hacer a contrapelo de estos presupuestos, ya que se olvida el carácter irrecuperable, en sentido figurativo y representacional, de lo sido. Es a partir de este punto decisivo que la “profesión de fe” de Raúl Ruiz, que advertíamos en un comienzo a propósito de un texto de Willy Thayer, se nos aparece como necesaria de introducir, a la luz de la noción de imagen y su relación con una sobrevivencia. En la primera *Poética del cine*, que Ruiz escribe a mediados de los años 90, que recoge según sus mismas palabras, intuiciones y visiones que venían desde mucho tiempo atrás²⁶, se trabaja a fondo qué significaría el paradigma narrativo que se impone en el cine de índole industrial. La distancia ante este paradigma es lo que su singular poética pone en juego, pero no sólo en su cine, sino que se encuentra tematizado en sus textos (las *Poéticas del cine*) e intervenciones orales.

Desde el film *La guerra de las galaxias*, sabemos que la industria del cine, como todas las otras industrias, necesita modelos de fabricación, es decir, prototipos. Esta idea ha sido impuesta al mundo entero y, no solamente a los Estados Unidos. Los teóricos de la comunicación han dado a luz poco después la expresión de “paradigma narrativo industrial”, es decir, un modelo narrativo sometido a reglas conocidas por todos. La más celebre es la de la “teoría del conflicto central”, pero hay aún otras que han ido haciendo su aparición.²⁷

Habría que atender bastante cuando Ruiz señala que aquel paradigma está basado en unas reglas que son reconocidas por todos, el asunto de la preconcepción, de los presupuestos, para Ruiz son bastante importantes de tener en cuenta, y de resistir profundamente ante ellos. Que el relato, la figuración que se desprende de lo narrativo, sea lo determinante, es aquello que la *diégesis* narrativa del cine industrial encarna. Es algo en que lo que Willy Thayer ha insistido, en lo necesario de la noción de *diégesis* en el pensamiento y obra de Ruiz, pero no sólo en él. En el texto que ya hemos referido, Thayer ahonda, en cómo la noción llegó a mediados del siglo xx al léxico de las teorías del cine y la imagen, en el sentido de que era una noción antiquísima, referida principalmente al pensamiento de Platón y Aristóteles, y que se actualiza, por decirlo así, con el cine, al ser mayormente entendido

²⁶ “Tenía yo dieciocho años y ahora tengo cincuenta y tres. Mi sorpresa sigue siendo aún grande sin que yo comprenda todavía por qué a una trama narrativa le haría falta a toda costa tener un conflicto central como columna vertebral”. Cfr. Ruiz, Raúl, “Teoría del conflicto central” en *Poética del cine*, pp. 17-32.

²⁷ Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, p. 137.

como un arte de narrar en imágenes (cuestión central, como se verá, de aquello que queremos enunciar acá). Ahora bien, Thayer advertirá que existe una noción vulgar y común de la *diégesis*, que extiende su dominio subordinando cualquier tipo de imagen o de puesta en escena, a un relato particular que actúa como gobierno y guía de la obra (no sólo artística, agregaríamos). En el caso de Ruiz, la noción de *diégesis* no aparece referida directamente, en ninguna de sus *Poéticas del cine* ni en sus entrevistas, sin embargo, señala Thayer

No debería parecer extraña la ausencia de esta noción para referir el movimiento de su "poética" cinematográfica, en la medida en que ésta se agita a contrapelo del paradigma narrativo en el que yace naturalizado el horizonte de uso del término *diégesis*. En cualquier caso, la palabra *diégesis*, en el sentido hegemónico-vulgar referido, se anexaría a lo que Ruiz designa como "paradigma narrativo industrial" y como "teoría del conflicto central". Si hay algo así como *diégesis* en el cine de Ruiz, y es imposible para cualquier cosa existente (...) carecer de ella, se trataría, en todo caso, no de una *diégesis* que complique y enriquezca sintácticamente el paradigma narrativo modernizándolo una vez más, como probablemente sostendría Metz. Se trataría, en Ruiz, de una *diégesis* en la narración menos la narración, que no llega a unidad, a cuenta ni cuento unificado, totalizado; *diégesis* menos unidad, infra o supranumeraria, como lo sugiere en *Ballet acuático* (2010). Una *diégesis* a-narrativa que se afirma en el mismo plano de "anterioridad" que la *diégesis* narrativa. Una *diégesis* mosaico o metamórfica que se anunciaba ya en el *parti pris*, la *profesión de fe* en que se desempeña su escritura cinematográfica: "es la imagen producida la que determina la narración, y no al contrario".²⁸

Es en este sentido, que la narración, en un sentido amplio, no sea un objeto ante lo cual Ruiz se antepone, como eje de su reflexión sobre la imagen, sino que más bien, la resistencia es contra la *diégesis* específica que Hollywood ha expuesto. Este paradigma narrativo, debemos decir que va mucho más allá del cine, y que por ejemplo se manifiesta en el potencial de lo que Ruiz llamó las imágenes utópicas. Es por esto que sí existiría una *diégesis* ruiziana, no por casualidad queremos afirmar que es antes que todo un narrador, alguien que cuenta ciertas historias, ciertos cuentos, pero que el ejercicio de narración que trabaja va de la mano con un principio en el que la imagen no se subordina – bajo ningún motivo – a la *diégesis* que el paradigma narrativo industrial impone.

²⁸ THAYER, Willy, *Raúl Ruiz. Imagen-estilema*. Cfr. RUIZ, Raúl, *Poética del cine*, p. 14.

Ahora bien, a partir de este problema, es decir, que la noción de *diégesis* no debe ser cotejada de manera parcial, es que podríamos retomar aquella idea de la “imagen permanente”. Pues no se trata de que las producciones masivas de imágenes (películas, series, programas de televisión, afiches publicitarios, “privados” o “públicos”) puedan tener la característica de actualizar un pasado, en lo que habitualmente produce el cine industrial, en la recreación de grandes acontecimientos históricos. Ya que, la imagen producida, estaría subordinada a un relato en particular, es decir, el relato histórico que se quiere contar y que guía a la imagen. Por el contrario, para Ruiz, la idea consiste en que a partir de pequeñas historias, de pequeños cuentos o narraciones, es que se trata de traer a un presente un recuerdo que no consiste simplemente en una cuestión del pasado, sino que esa imagen producida está cargada de una *in-actualidad* que se hará visible en la narración.²⁹ Producir imágenes y hacer de ellas una imagen de Chile que sea permanente y no sólo presente, es lo que creemos que *Días de campo* realiza. Un film que insiste en la instalación de una imagen de Chile, que Ruiz provoca, por ejemplo, a partir de esa imagen de la gotera, figura que permitiría una colisión heterocrónica de múltiples tiempos, o en otras palabras, de una *sobrevivencia* que deja al film sin un tiempo ni un contexto epocal muy definible. Puede ser tanto fines del siglo xix, como mediados del xx, no hay radio ni aún se han inventado los anti-bióticos dice el médico de la familia, de la casa, que representa Francisco Reyes. Sin embargo, existe una radio, así como en algún momento una televisión en un bar que rememora a uno de los años 80 del siglo pasado, pero que ilustra una zona *indiscernible* en el film: un bar donde los muertos se encuentran a reír. *Días de campo* más allá de ser una adaptación de algunos cuentos de Federico Gana, particularmente dos, “Paulita” y “Señora”, son una lectura dispersa de varios de sus cuentos, o como diría el mismo Ruiz, “recuerdos invertidos” de la lectura que de esos cuentos hizo a los ocho años.³⁰ Es la operación de una suerte de memoria involuntaria, la que se deja caer en el film, teniendo una cercanía importante

²⁹ Por ejemplo, es cosa de atender, a la manera, el estilo, de narrar que tiene Ruiz en *Cofralandes*. Si bien está contando algo y sostiene un relato, éste no está subordinado a una *diégesis* narrativa que haga de la narración un principio orgánico, sino que más bien, es un relato que funciona como imagen.

³⁰ RUIZ, Raúl, «Días de campo (2004)» en Ruiz. *Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 224.

con la lectura que hizo Ruiz de “El tiempo recobrado” de Proust unos años antes.

De esta manera, es en la imagen de la gotera, lo permanente que se quiere señalar sobre Chile, pero que proviene de un recuerdo invertido, que no responde a una memoria selectiva ni voluntaria, sino más bien a una dimensión mucho más caótica. Cristián Sánchez lo ha señalado como un “acontecimiento caprichoso y singular, propio de la lógica de la incertidumbre y del caos y completamente ajeno a todo determinismo.”³¹ Esto lleva a decir al cineasta chileno que toda esta instalación con la gotera, que de cierta forma es el *punctum* que posee *Días de Campo*, es muestra de una imagen “profundamente chilena.”³² Este carácter, o al menos la intencionalidad apostada en un film como *Días de campo*, a nuestro parecer será radicalizada en las dos series que filmará para la Televisión Nacional, ahí es donde su noción de cierta recuperación del pasado chocará contra los aires de la década pasada de intentar patrimonializar todo aquello que divide, pero también, con la idea volver a erigir una historia monumental en pleno siglo xxi.

4. Cuentos inactuales

Las dos series realizadas por Ruiz entre el 2007 y 2008 tienen un doble contexto en el cual se instalan críticamente. Ambos, de cierta forma, están en estrecha relación con una configuración geopolítica de carácter global, en donde se da cita cierta proliferación de lo que Andreas Huyssen llamó una “obsesión por el pasado”.³³ En Chile, particularmente, esta cuestión se vivió con las políticas bicentenarias, esgrimidas por el Estado aproximadamente desde el año 2002.³⁴ Ahora bien, dentro de ese contexto, es que Ruiz accede a estos fondos de fomento patrimonial, en la cual estaban inscritos proyectos audiovisuales que entendían que la reconstrucción del pueblo chileno debía

³¹ SÁNCHEZ, Cristián, *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Ocho Libros, Santiago, 2011, p. 126.

³² SÁNCHEZ, Cristián, *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, p. 126.

³³ HUYSEN, Andreas, *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002.

³⁴ Cfr. WEINSTEIN, José, “Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultura 2005-2010” en *La Cultura durante el periodo de la Transición a la Democracia*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Carrasco Eduardo, Negrón Bárbara, editores, Santiago, 2006.

enarbolarse desde cierta historia monumentalizada. El otro vector, tiene que ver con una cuestión más global, la de cierta preeminencia de lo que el mismo Ruiz llamó una obsesión muy de principios del 2000, de los *film studies*, es decir, historias ancestrales provenientes sobre todo de la cultura nórdica, como por ejemplo filmes como “El señor de los anillos”, “La brújula dorada” o “Narnia”, entre otros. Es en este doble contexto, a nivel global como local, que debe leerse tanto *La recta provincia* como *Litoral*.

Sin embargo, a nivel local, se podría rastrear que desde siempre, o al menos, desde el acontecimiento fundador de cierta tradición literaria en Chile, que lidera tanto José Victorino Lastarria como Andrés Bello, se observará un desprecio por tradiciones no-occidentalizadas, es decir, populares e imaginarias, que nos alejarían de la pureza del espíritu occidental al que se quiera llegar. Con ello, por ejemplo, se prohíbe la literatura romántica alemana de las directrices en las cuales se va localizar esta tradición, por esto mismo todos los cuentos populares y cierta literatura fantástica, queda en un rango menor, bajo una alta cultura que es por sobre todo de origen francés.³⁵ El programa fundacional de la cultura en Chile apostaba por el principio rector de ser ilustrado, del imperativo de la existencia de las luces, *la iluminación* que debe solventar toda creación literaria, y con ello, no quedar atisbos de antigua barbarie (la española iletrada y la indígena sin cultura). Toda narración debe ser muestra de lo social, debe ser figuración de lo real, es decir, figurar el momento histórico en el cual se vive y al cual se anhela. Los cuentos, las fábulas, lo fantástico, remiten sólo a un estado de minoría de edad, por lo cual estos no poseen razón propia, se valen de sólo mitos. Por esto, no es casualidad, que para Ruiz, la eclosión del folclore ocurre justamente en el siglo xix, en plena época del romanticismo alemán, con la publicación de *El cuerno mágico de la juventud* a cargo de Arnim y Brentano que operó, al decir de Ruiz, como “descrédito de la cultura conventual y universitaria y sacralización de la imaginación de las mentes simples.”³⁶ De manera amplia es que la tradición cultural –no sólo literaria –chilena se sustenta, en lo que podríamos denominar una “higiene del espíritu”, pulsión positivista que tiñe todo el siglo xix, y que da forma al Estado y la república

³⁵ Cfr. SUBERCASEUX, Bernardo, *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura*. Aconcagua, Santiago, 1981.

³⁶ RUIZ, Raúl, *Poéticas del cine*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013, p. 425.

nacional. La actualización de esta tradición ocurre en la década pasada, donde a nivel cultural se promueven producciones visuales, amparadas en una suerte de *kitsch* de la Historia que no dejó de ser historicista. Así, en el contexto Bicentenario, las series que Ruiz dirige entran en choque y circulan en la proliferación de seriales, programas de televisión, películas y documentales de época, en que se cuenta y se forja la identidad chilena desde la instalación de imágenes utópicas e irreales. Ante esto, es que Ruiz enarbola la necesidad de contar pequeñas historias, cuentos, narraciones, una búsqueda de lo inmemorial, o de aquel cuento que siempre se cuenta de otra forma pero que permanece en su infinita variación. Como habíamos advertido, es justamente esta indagación la que Ruiz se propone desde principios de la década pasada, filmar lo indiscernible y lo inactual de Chile. Para esto se propone en *La Recta Provincia*, rescatar una historia no contada y marginada en la Historia oficial chilena, aquella de un grupo de brujos chilotes, y que forma parte de una serie de cuentos populares que Ruiz compila, pero donde les da una nueva lectura.³⁷ Del mismo modo como recrea los cuentos de Gana, es decir, sin hacer del relato el principio que determina su singular narración. La labor más bien consiste en que la narración se manifieste a partir de las imágenes-recuerdo que formula Ruiz, tanto a partir de estos cuentos, como lo fue en *Días de Campo*. La otra serie es *Litoral*, cuentos que giran en torno a un barco fantasma que ronda por Valparaíso, con tripulantes mitad vivos, mitad muertos. Siguiendo la huella de Afanásiev, Ruiz trabajará estos films con la convicción de que todo cuento “son huellas, ruinas, latencias de uno o varios corpus culturales hechos de creencias, opiniones, fantasías, venidas de regiones olvidadas, desmanteladas, de la historia europea.”³⁸ La manera de comprender el cuento para Ruiz es siempre como un relato dentro de otro relato, lo que se ha denominado como un “arte de lo múltiple.”³⁹ Figura de esta cuestión se encuentra en *La recta provincia*, pues el hueso, el fósil, que el personaje de Ignacio Agüero encuentra en el film -y que a partir de ahí comienza la peregrinación que hará con su madre, buscando los otros restos de aquel fósil – es extraída de una manera de trabajar con los cuentos y que

³⁷ Habría que acotar que ya en 1992, en *Las soledades*, se hace referencia a los brujos de la Recta Provincia.

³⁸ RUIZ, Raúl, *Poéticas del cine*, p. 424.

³⁹ BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Conversaciones con Raúl Ruiz*. Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters, José Román (Edición a cargo de Eduardo Sabrovsky). Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2003, p. 16-17.

está más allá de la interpretación, apresurada, que se hizo de ella por esos años.

...hay un elemento que los intelectuales y los académicos no han comprendido: ellos interpretaron inmediatamente el cuerpo desmembrado como una alusión a los desaparecidos de la dictadura, mientras que ningún campesino se fijó en eso: ellos vieron solamente un cuerpo desmembrado. La tradición que consiste en reconstruir un cadáver desmembrado, o un cuerpo repartido, es tan vieja como el mundo, es una de las cosas más naturales y remite a la búsqueda de cuerpos de personas desaparecidas. Esta historia o esta leyenda, por lo tanto, es anterior a las desapariciones de la dictadura. De hecho, yo me limité a reproducir este relato folclórico: un hombre encuentra un hueso, un fémur con hoyos, y se da cuenta de que no es un hueso, sino una flauta. Toca la flauta y sale una voz que le ordena: "Ve a buscar los restos de mi cuerpo". Esta leyenda vikinga es una de las primeras versiones de Hamlet. La práctica que consiste en recuperar y reconstituir un cuerpo se presenta de este modo como una cierta tendencia del cuerpo social.⁴⁰

Es que para Ruiz las historias que rescata, y que siempre contienen una historia o un cuento dentro del mismo cuento, pueden ser llamadas ancestrales, pero más bien son presa de una *inactualidad* que también es otra forma de actualidad. Es el tratamiento del Chile permanente, de la misma manera como en *Días de campo* lo figuró con la imagen de la gotera. Por ello es que debemos precisar que "La recta provincia" son brujos chilotes, pero esto no significa un asentamiento fijo ni territorial, sus influjos provienen de procedencias extremadamente diversas, como por ejemplo judías, nórdicas, masonas, y a la vez, cierta recepción huilliche. Se dijo durante la época de exhibición de esta serie que el proyecto de Ruiz caía en una especie de identitarismo chileno, es decir, de mostrar muy fielmente la vida campesina de la zona central chilena. En un primer nivel, se podría estimar esta conjetura, pues Ruiz se instalaría justamente en un terreno reconocible de raigambre popular del pueblo chileno, sin embargo, se instala en ese lugar justamente para desactivar cualquier tipo de identidad y autenticidad. Ahora, eso se ve reflejado, por ejemplo, en un cristianismo que recepciona el film, que no se ancla simplemente en una tradición católica-hispánica sino que en un cristianismo de corte mucho más sacro e iconoclasta. Este mestizaje ruiziano es importantísimo, en el sentido de que hace dialogar los resabios

⁴⁰ RUIZ, Raúl, *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 221.

culturales locales con una narración ancestral, que al parecer es transversal en pueblos y culturas de toda índole y de toda época. De igual forma los cuentos populares no cristianos, sobre todo de raíz indoeuropea y así también precolombinos, contaminan el suelo identitario de una tradición estrictamente nacional. Al lugar que va Ruiz, es como lo llama él, a un “tejido vivo de hechos”, es decir, a una historia material (o natural) de “peripecias, ecos de vidas trucas, ruinas de ciudades olvidadas”⁴¹. No puede simplemente verse como una historia subterránea, o de abajo, la que se rescata, sino más bien una *supervivencia de narraciones* que fueron designadas como mitos sin importancia, o más bien, historias que no debían construir ningún efecto molar de articulación narrativa. Por lo mismo, Ruiz dirá que el don del cine es que está privilegiado para hacer visible estos restos, al ser el cine el arte de lo fragmentario y de lo inconsciente por definición. En otras palabras, es un saber menor: “latencias, humus, semillas de un corpus cultural que espera su hora para resurgir y manifestarse de manera fulgurante y que nada tiene de prohibido o impensable.”⁴²

Me dicen que el Lucerna es el único barco en el que los vivos y los muertos conviven pacíficamente. No es mi opinión: yo viaje tres años y medio en ese barco maldito, y de lo que vi y halle en ellos navegando solo me quedan trifulcas, maldiciones y amenazas. El capitán lo ha dicho: este no es el barco de los muertos. Aquí tripulan los que no están ni vivos ni muertos, sobreviven a medio morir saltando.⁴³

Habrà que insistir en señalar que Ruiz, tanto en *Litoral* como en *La Recta Provincia*, no se propuso trabajar una reconstrucción de ningún tipo, ni histórica ni arquetípica, sino que la instalación de cuentos, fábulas, mitologías, o a ciencia cierta, narraciones sobre aquello permanente que ha sido enunciado por él como un carácter de “lo chileno”. Ambos cuentos visuales, que trabajarían una narración que prescinde de lo grande, de lo monumental, de lo fuerte o lo consciente y que se posarían en un relato fantasmagórico, pero no por ello, no permanente, de la historia de Chile. Esto ocurre porque desplazan una narración de “un” pasado, pero desde los residuos, desde lo débil, lo inconsciente o aquello que no tiene propiamente

⁴¹ RUIZ, Raúl, *Poéticas del cine*, p. 428.

⁴² RUIZ, Raúl, *Poéticas del cine*, pp.429-430.

⁴³ Epígrafe que da inicio a *Litoral* (2008).

Historia.⁴⁴ *Litoral*, de esta manera, desplegaría en sus escenas la experiencia transmitida del boca en boca, arte de narrar que con el despliegue tecnológico del siglo xxi se ha convertido en inverosímil. Pero los tripulantes del Lucerna, muertos o vivos, se reúnen a contar historias, a narrar, a contarse cuentos de tiempos irrecordables y remotos. Experiencias que serían, a su vez, transmisión de una herencia sin dueño ni tampoco con ningún tipo de destinatario. Porque la herencia con destinatario, que es la tradición, forma parte íntegra de la Nación que se transmite en los libros oficiales de Historia, que en la década pasada se convirtieron en espectaculares programas televisivos, donde se elegía al personaje histórico más “grande” e importante del país a través de una página web. Esta pulsión, sólo configura una población que decide sobre su pasado histórico desde un lugar estrictamente pasivo, al entregársele una lectura de la historia nacional a partir de grandes figuras que dieron forma a eso que llaman Chile. De aquí que no se pueda ignorar la transmisión de estas series (*La recta provincia* y *Litoral*) en ese contexto, en cómo estos materiales fílmicos en un momento circularon entre toda esa producción de imágenes, o de otro modo, en esa proliferación de clichés sobre las imágenes de Chile.

5. Valor de eternidad de la experiencia

Es así, que *Litoral*, pueda definirse como transmisión de puros cuentos, tal como se señala en su primer capítulo: “aquí se cuentan cuentos”. Y “los cuentos”, dentro de cierto imaginario chileno, no dicen una verdad, contraponiéndose al gesto ilustrado, historicista, de narrar la verdad de las cosas, ya que se trata, por el contrario, de la puesta en juego de la narración

⁴⁴ La noción de inconsciente fotográfico guarda un lugar clave en el pensamiento de Raúl Ruiz. En su primera *Poética* le dedica un apartado con el fin de señalar que el cine de por sí es un arte de las sombras, es decir, pensar a la imagen en movimiento con “cierta cantidad de elementos secundarios que escapan a los signos más patentes en la conformación del tema de la [imagen] y que van adoptando, de manera muy natural otra configuración de ellos mismos hasta constituir un motivo nuevo.” (RUÍZ, Raúl, *Poética del cine*, p.67). De la misma manera, en su apartado sobre el folclore en la *Poética 3*, señalará que el cine “había nacido como apóstol del realismo. Esa máquina que nos iba a poner en contacto con la realidad, sin los intermediarios hasta entonces inevitables de la palabra, del gesto, la voz y la presencia real del contador de historias, el cine devino inexplicablemente una “máquina mostradora de mitos”. Y en poquísimo tiempo, los hechos reales se transformaron en proyectores de mito.” (RUÍZ, Raúl, *Poéticas del cine*, p.429) Habría que profundizar en otro lugar la relación que Ruiz está estableciendo entre folclore o cuentos populares y la noción de inconsciente que atraviesa todo su trabajo en torno a la imagen fílmica.

de una singularidad, de una *experiencia*, más allá de su veracidad. El mismo cuento contado por dos o tres personas vive de distintas maneras en su narración. La veracidad del cuento sólo se prueba en la materialidad de la misma narración. Por lo mismo, El Lucerna, es propuesto como una inscripción mitológica como la del Caleuche, un barco que transporta fantasmas pero que en vez de circular por Chiloé, circula espectralmente por el puerto de Valparaíso. Pero, la diferencia más esencial que existe entre ambos, es que el Lucerna transporta a vivos que se confunden con muertos. Por eso este barco pareciera ser lo inolvidable de Chile, un país que sobrevive en el Lucerna a través de experiencias irrecordables, mínimas, pero que configuran un sedimento no identitario, diseminando una identidad que no se podría llamar fácilmente de “lo chileno”. El Lucerna sobrevive, es la sobrevivencia de la experiencia, y que se manifiesta en las historias narradas de los tripulantes de este barco; una experiencia del duelo que sólo puede *narrar-se* desde esta indiferenciación.

“¿Cómo se puede contar una historia si aún no se ha inventado?”, pregunta un personaje en el cuarto capítulo de *Litoral*, su interlocutor responde: “que el cuento se cuente solo”. En cierta relación con esto, Pablo Oyarzun, en su introducción a *El Narrador* de Walter Benjamin, sostiene que “toda genuina narración está, por decir así, rodeada de un halo de arcaísmo, como si se tratara de una historia que se ha venido contando desde siempre y para siempre.”⁴⁵ Toda narración de experiencias o todo cuento – en términos de Ruiz - poseen un “valor de eternidad”, pero que a su vez, no tiene un contenido determinado, sino que posee sólo su materialidad de ser experiencia, o de ser sólo un cuento. El cuento contado por muchas personas siempre termina siendo otro cuento, y por esta razón, nos dirá Ruiz, es que existe una filiación entre los cuentos y la poética fílmica:

⁴⁵ OYARZUN, Pablo, «Introducción a *El Narrador* de Walter Benjamin». En BENJAMIN, Walter, *El narrador*, traducción, introducción, notas de Pablo Oyarzun. Metales Pesados, Santiago, 2008, p. 26.

Quiéren hacerse notar, ser algo más importante que una simple señalización. Quiéren “contar su propio cuento”, como dicen en mi tierra. En pocas palabras, eso es precisamente lo que sucede en una película cuando nos desentendemos del desarrollo que propone la narración y nos dejamos llevar por las conexiones involuntarias que proliferan entre las imágenes.⁴⁶

La apuesta de Ruiz, en este punto, y es una cualidad que reúne tanto a *La recta provincia* como a *Litoral*, es que ambas pretenden algo que Ruiz, ya en los años de la Unidad Popular señalaba: la “invención de Chile”. Los cuentos populares, o más bien su instalación filmica, provocarían la pulsión ruiziana, que lo hace afirmar en 1971, que en ese deseo de invención, es donde realmente se encuentra la diferencia entre un cine realmente político en oposición a un cine orgánico o militante-vanguardista. En la entrevista, que le realiza la revista *Primer Plano*, Ruiz comienza diciendo lo que comprende por un cine político o de resistencia, que en otras palabras, es el asunto mismo de la imagen estilemática, que señalábamos en un comienzo: “sostengo, que mientras no supiéramos cómo opera esta cultura, mientras desconociéramos sus reglas, su forma de operar, mientras desconociéramos todo esto, iba a ser imposible, dicho en forma muy gruesa, inventar Chile.”⁴⁷ Esta cultura de resistencia, como hemos querido tentativamente señalar, Ruiz en los años 2000, la va a buscar tanto a los cuentos populares como a cierta literatura del siglo xix y de principios del xx. La recepción que hace de estos materiales es justamente para combatir, contra la misma tentación que ya veía en los años de la UP, una idea de “inventar Chile recurriendo, por ejemplo, a la exaltación de supuestos héroes nacionales, héroes populares, *inventando* la popularidad de esos héroes, haciendo películas sobre O’Higgins, Manuel Rodríguez y todos nuestros próceres”⁴⁸ (*cursiva nuestra*). Es que lo peligroso que ve Ruiz, y esto debemos reafirmarlo, que es tanto en los años de la UP como en el período que nos posamos nosotros para este trabajo (2002-2011), es la de cimentar una identidad chilena por sobre un plano de identificación popular, que no es bajo ningún término de carácter estrictamente nacional. Es en este sentido que durante la década pasada, se

⁴⁶ RUIZ, Raúl, *Poéticas del cine*, p. 161.

⁴⁷ RUIZ, Raúl, «Prefiero registrar que mistificar el proceso chileno» en *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 36.

⁴⁸ RUIZ, Raúl, «Prefiero registrar que mistificar el proceso chileno» en *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, p. 37.

vuelve a inventar Chile desde las directrices monumentales, y que repiten casi fielmente, los postulados de cierto cine militante y oficial, que imperaba durante los años de la UP. Pues, en los años 2000, con grandes producciones, tanto filmicas como televisivas, de héroes nacionales o grandes gestas históricas, se alimentó la idea de una Historia del pueblo chileno, en sus doscientos años de república.⁴⁹ En otras palabras, había siempre una complicidad estructural con respecto a la idea de temporalidad que abrazaría cierto cine o cierta idea de producción visual que es transversal políticamente, es decir, de los años de la vanguardia militante a los años neoliberales sin militancia de ningún tipo.

Ahora bien, el recurso de ir a los cuentos populares, tanto como a una literatura “secreta” o muy poco reconocida, como la de Hernán del Solar o Federico Gana, es para que a partir de esas ruinas se elabore una historia, o de manera más precisa para nosotros, una narración, que como diría Benjamin (y Ruiz en *Litoral* lo dice también) se cuenta sola. Este cuento, que se cuenta solo, lo es en la medida que en su misma materia, en su misma experiencia, está plegada a su transmisión. Es la idea de Benjamin, de oponer el arte de narrar experiencias a la atrofia de ella ocurrida en la era de la reproductibilidad técnica. La oposición radicaba en que la narración no podía ser subsumida simplemente en un archivo listo para la información, puesto que la narración debería ser pensada bajo los siguientes términos

[como] una forma artesanal de comunicación. No se propone transmitir el puro “en sí” del asunto, como una información o un reporte. Sumerge el asunto en la vida del relator, para poder luego recuperarlo desde allí. Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla.⁵⁰

Esto habría que pensarlo dentro del contexto en el cual hemos puesto a Ruiz en su último período filmando en Chile, es decir, en una disputa encarnizada

⁴⁹ De *Machuca* (2004) a la menor *La Esmeralda 1879* (2010) en cine, pero por sobre todo, la serie *Héroes* que se emitió por la televisión abierta, y que se trataba de capítulos en torno a la vida de los “personajes” más importantes de la historia nacional. Y sin olvidar, el programa televisivo *Grandes Chilenos*, emitido durante el 2008 en la televisión nacional, que constaba de elegir por parte del público al personaje histórico más relevante, siendo el ganador, en una elección no poco conflictiva, al ex presidente Salvador Allende. En otras palabras, era la instalación de puras imágenes utópicas.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter, *El Narrador*, p. 71.

con aquellos “reporteros” audiovisuales que han querido transmitir el “en sí” de eso llamado Chile, al menos, en su intención de hacer la Historia de Chile desde producciones audiovisuales. Lo de Ruiz, a nuestro parecer, radicaría en proceder como el narrador benjaminiano, pues transmite una experiencia que pareciera sobrevivir sin destinatario y sin sujeto que narra, en narraciones, cuentos, experiencias, con las cuales el mismo Ruiz se ha sumergido como “la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla”. El narrador Ruiz, entonces, daría cuenta de lo singular, de una materialidad donde lo singular acaece, por esta materialidad el narrador no representa su narración, la singularidad de ella, lo irrepetible, se encuentra en la narración misma. Adonde iría Ruiz es justamente a lo inmemorial y que no se entrega a la intercambiabilidad simbólica que metaforiza un exterior o que se hace a sí mismo un mito que reuniría, ni a una Nación ni a un Pueblo determinado. Esto irrecordable, que Ruiz extrae de los cuentos populares así como de la literatura imaginista, es instalada como una dimensión anónima de la experiencia, aunque se debe decir junto a Benjamin, que la experiencia siempre es un poco anónima: una escena siempre ausente de constitución, de principio, de origen, de autenticidad, o en definitiva sin *patria*.

6. Conclusión

En un comienzo señalábamos como objetivo, el de dar consistencia a un singular tipo de narración fílmica que adopta Ruiz en un segundo periodo, a nuestro entender, de realización y producción en Chile. Nos era necesario hacer comparecer sus primeros films, porque su objetivo estético –aquél de la indagación en los *estilemas* del pueblo chileno –luego del golpe de Estado, se alteran, no sólo porque tuvo que dejar de filmar –y vivir – en Chile, sino que también es el fin de un estilo y objetivo fílmico que correspondía a lo que llamaba un “cine de indagación”. Decíamos, a su vez, que existe una pérdida del *estilema*, en el entendido de que una forma de agresión cultural o un habla determinada, se agota con la instalación del neoliberalismo como único horizonte de vida posible. Esta pérdida es la que constata Ruiz en su primera visita a Chile el año 1983 (de la cual resultará el cortometraje *Retorno de un amateur de biblioteca*), ya que no encuentra aquello que para él definía profundamente a Chile y a su pueblo. Pasarán casi treinta años para que realmente pueda filmar una película, no sólo en territorio nacional, sino que

teniendo a Chile como un motivo estético (*Días de campo*). Cuestión que *Cofralandes* adelanta el año 2002, que sería como una muestra de esa pérdida, pero al mismo tiempo, abriendo un nuevo tipo de búsqueda, ya no de lo estilemático, sino que más bien, de una suerte de *sobrevivencia* de experiencias que pertenecían ya no solo a la época en que Ruiz comienza a hacer cine sino que de rasgos inmemoriales, ancestrales, de un Chile que tanto *La recta provincia* como *Litoral* tratan de dibujar. Es en este sentido de que Ruiz hablará de una “imagen permanente” de Chile, pero *inactual*, que le parece necesario instalar ante la proliferación de imágenes utópicas, imágenes de ningún lugar, y que harán de Chile un país prácticamente inexistente. Sin embargo, lo importante de reafirmar es que estos films, no se proponen reconstruir una identidad chilena, sino que más bien, se proponen *inventar* Chile en un plano de cruces que sobrepasan lo nacional, y por sobre todo, lo complaciente y chovinista. Es a este respecto que la rigurosidad de esta invención no debe medirse con una clausura, o un aniquilamiento, de cualquier rasgo de identidad –lo veíamos en el comienzo, cuando en plena UP señala que sí es necesario identificar a un pueblo, pero también, lo reafirma unos años antes de comenzar a filmar *Cofralandes* a fines de la década de los 90 – ya que aquel gesto sería cómplice de la instalación del neoliberalismo, sería replicar la barbarie. Los datos que aparecen en estos films, sobre todo los que tienen que ver con el mundo popular, fueron poco comprendidos, cuestión análoga ocurrió con el fósil de *La recta provincia*, cosa que describíamos más arriba. Es que para producir la *invención*, para producir una imagen permanente de lo chileno, se requiere una dosis, una formula temperada: no una liquidación de todo rasgo de identidad ni mucho menos la instalación de un chovinismo nacional, sino más bien, un ejercicio en que la narración de las experiencias, *el hecho* filmico ruiziano, sea por sí misma la *invención* de Chile, y no algo que viene después. Es que, es la imagen permanente la que determina a la narración, pero es un determinante inmanente (una *génesis*), la narración no es condición, *es* la imagen.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. *El narrador*, traducción, introducción, notas de Pablo Oyarzun. Metales Pesados, Santiago, 2008.

CORRO, Pablo. "Las soledades. De lo sobrenatural al aburrimiento" en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasma, simulacro y artificios*. Valeria de los Ríos e Iván Pinto (editores). Ukbar, Santiago, 2010.

CUNEO, Bruno. «Algunos encuentros con Ruiz, los últimos». En *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013.

GIRARDI, Antonia. «Cartografías digitales. De Cofralandes a Mapa filmico de un país». En *Revista La Fuga*. Disponible en <http://www.lafuga.cl/cartografias-digitales/645>.

HUYSEN, Andreas. *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002.

LIHN, Enrique. «Diálogo con Raúl Ruiz». En *Revista Nueva Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, Concepción, 2009, N° 500, pp. 265-279.

MARINESCU, Andreea. "El surrealismo documenta el regreso: Le retour d'un amateur de bibliotecas y Cofralandes de Raúl Ruiz" en *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* Elixabete Ansa Goicochea y Oscar Ariel Cabezas (editores). Lom Ediciones/UMCE, Santiago

OYARZUN, Pablo. «Introducción a *El Narrador* de Walter Benjamin». En BENJAMIN, Walter, *El narrador*, traducción, introducción, notas de Pablo Oyarzun. Metales Pesados, Santiago, 2008.

RUZ, Raúl. *Poética del cine*. Editorial Sudamericana, 2000, Santiago

RUZ, Raúl. *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013.

RUZ, Raúl. *Poéticas del cine*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013.

SABROVSKY, Eduardo (editor). *Conversaciones con Raúl Ruiz. Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoît Peeters, José Román*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2003.

SÁNCHEZ, Cristián. *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Ocho Libros, Santiago, 2011.

SUBERCASEUX, Bernardo. *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura*. Aconcagua, Santiago, 1981.

THAYER, Willy. *Raúl Ruiz. Imagen-estilema*. Revista Otro Siglo N°2, Santiago, 2017.

WEINSTEIN, José. "Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultura 2005-2010" en *La Cultura durante el periodo de la Transición a la Democracia*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Carrasco Eduardo, Negrón Bárbara, editores, Santiago, 2006.