

EL OJO NEOBARROCO

POLÍTICAS DE LA VISIÓN EN EL CINE DE RAÚL RUIZ

Francisco Vega C.

RESUMEN

Los procedimientos efectuados y analizados por Raúl Ruiz en su obra cinematográfica y en su poética contienen una política de la mirada cuya eficacia parece medirse en la ruptura de ciertos códigos asociados al espacio visual contemporáneo. De acuerdo a Martin Jay, la mirada barroca constituiría otro régimen escópico en la modernidad, distinto y en oposición al hegemónico régimen perspectivo-cartesiano. La reactualización de esta mirada barroca es precisamente lo que ofrecería la obra de Ruiz, en un intento por pensar e intervenir en la cultura visual que viene desplegando el capitalismo de la imagen. Se trataría ésta, la mirada neobarroca, de una operación de desplazamiento y ruptura de las prácticas disciplinarias que se han estructurado en el modo de mirar contemporáneo.

Palabras clave: visión, régimen escópico, neobarroco, espectáculo, sociedad de control.

ABSTRACT

The procedures performed and analyzed by Raul Ruiz in his films and in his poetry contains a glance politics whose efficacy seems to be measured by the breakdown of certain codes associated with the contemporary visual space. According to Martin Jay, the baroque glance would constitute another scopic regime in modernity, different and opposed to the hegemonic regime of the Cartesian perspective. The re-updating of this Baroque glance is precisely what the work of Ruiz would offer, an attempt to re-think and intervene the visual culture that has been displayed by the capitalism of the image. the neo-baroque glance it's about a displacement and a rupture of the disciplinary practices that have been structured in the contemporary way of seeing.

Keywords: vision, scopic regime, neo-baroque, spectacle, society of control.

Imágenes utópicas e Imágenes de imágenes

El año 1970, la *Revista Nueva Atenea* registra un diálogo entre Federico Schopf, Enrique Lihn y Raúl Ruiz que permite evaluar de modo muy elocuente el despliegue poético y crítico de este último. En uno de los momentos centrales, F. Schopf señala que, en el cine de Ruiz, “el mundo de las imágenes excedería al conjunto de conceptos que habitualmente define el campo de lo visual”, destacando entonces lo que podría entenderse como un “desafío a la percepción”. Enrique Lihn le preguntará a Ruiz si acaso ve ahí una propuesta subversiva, cuestión que confirma categóricamente Ruiz. ¿Cuál sería la traducción en clave política de esta subversión?, interrogará entonces E. Lihn. “No se trata de ponerla en clave política”, replicará el cineasta finalmente¹.

Este diálogo deja bastante manifiesto que Ruiz (hablamos de los años setenta) se orientará por una praxis artística cuya eficacia habrá que medir en su contenido social inherente y no en su adhesión doctrinal partidista². Esa política particular, como intentaré mostrar, puede ser leída en ese desafío perceptivo que Ruiz desarrollará de modo más sistemático años más tarde al contraponer dos modelos de imágenes.

Efectivamente, la matriz conceptual de la *Poética del cine* nos ofrecerá dos modelos de imágenes en oposición, dos regímenes de lo visual. El primero de ellos, sustentado en la “Teoría del conflicto central”, el principio de construcción dramática desarrollado en Estados Unidos, mantendría que es la narración la que determina a la imagen, y no al revés, rechazando todas las escenas mixtas y compuestas que no presenten confrontación directa, en cuanto su postulado central nos indica que “una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga”³. Se trata de la conocida apelación voluntarista del cine de los grandes estudios, que englobaría todos los acontecimientos en un núcleo de confrontación absorbente y unitario que tendría finalmente, según Ruiz, una “presunción de hostilidad” asociada a una lógica de vinculación causal directa.

Esta ideología del conflicto central funcionaría así bajo un conjunto de conceptos acrílicos: la elección de los personajes se revela transparente y directa, mientras que la decisión, por su parte, no sólo se revelaría indispensable, sino que implicaría siempre pasar al acto. El intento de Ruiz, como es sabido, buscará romper esta lógica causal al revelar que puede haber historias sin elección, y al mostrar que la confrontación directa es sólo una de las tantas opciones que se abren en un tejido secuencial y narrativo. Y es que la industria cultural norteamericana, amparada en

1 “Diálogo con Raúl Ruiz”, en: *Revista Nueva Atenea* N° 423, 1970. Puede verse reeditada esta entrevista en *Revista Atenea* N° 500, II Sem., 2009, p. 277.

2 Las dos orientaciones que habría seguido la crítica estética marxista, una derivada de Lenin y la otra de Engels. Cfr. Jay, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Ed. Taurus, Madrid, 1986, p. 285.

3 Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, Ed. Sudamericana, Santiago de Chile, 2000, p. 19.

esta lógica causal, tendría por propósito central la elaboración de *imágenes utópicas*, historias ídolos cuyo modelo de realización serían los *stars* y que sustentarían “la supremacía de lo plausible”⁴.

Ruiz destaca esto diciéndonos que en los años sesenta muchos temían la disolución total entre el mundo real y el mundo de las imágenes. Se temía, en síntesis, algo como una “película total”, temor que estaría asociado al “poder alucinante” que tendrían las imágenes, un poder capaz de romper la “forma tradicional de mirar”⁵ por la sobrecarga de sentido que entregarían los detalles revelados por la cámara y que se escapan al ojo desnudo. Como recuerda Ruiz, Benjamin denominó *inconsciente fotográfico* a esa proliferación de signos ocultos, signos que pueden constituir un corpus visual capaz de conspirar contra las convenciones ópticas tradicionales. Para Ruiz, la industria cinematográfica tendría precisamente la función de “controlar” ese corpus visual, desplegándose de tal modo como una *técnica de higiene*.

Es de destacar, con todo, que para Ruiz, la propagación de imágenes no sería peligrosa. J. Baudrillard, nos dice el cineasta, “fue muy lejos, y con fineza paranoica, en la elaboración de ese tipo de sofismas”. Lo que sí sería de temer para Ruiz serían las condiciones epocales desde las cuales dimanan las imágenes, pues hoy, como entonces, esas condiciones parecen desplegarse sólo con fines bélicos. Así, el peligro estaría asociado para Ruiz a la “alucinación consensual”, al encarcelamiento en la “imagería utópica”⁶.

La poética de Ruiz se revelará precisamente contra ese régimen visual y la lógica hostil que despliega, retomando la lectura benjaminiana del inconsciente fotográfico para conspirar contra la “lectura llana de la imagen”. Esta crítica de la lectura llana de la imagen, de su lógica higiénica, le permite a Ruiz preguntarse ¿cómo es posible estar seguro de que un film haya terminado sin que aparezca la palabra fin? En su aparente exageración, esta pregunta revelaría que el actual espectador de cine es un conocedor de ciertas reglas o códigos, de modo que es posible pensar el cine tradicional presuponiendo un ‘pacto social’ previo que lo constituiría, según Ruiz, en el “espacio totalitario por excelencia”. Algo apreciable en la anécdota que nos relata Ruiz, cuando comenta que hace algunos años unos campesinos ecuatorianos veían

4 *Ibid.*, p. 37. Habría una imposición, asimismo, de no contar historias inverosímiles y de someterse a la *evidencia narrativa*. No obstante, y siguiendo a E. Kantorowicz, Ruiz nos señala que el postulado del arte como imitación de la naturaleza se refiere más directamente a ciertas artes profanas como el derecho, y tiene que ver con las normas que han de regir la adopción (no se puede adoptar a alguien mayor que el adoptante). Véase *Poética del cine*, op. cit., p. 189.

5 *Ibid.*, p. 42. Sería necesario acá vincular la noción de “película total” con la idea de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) como una tecnoestética. Un análisis de esta idea puede verse en Buck-Morss, Susan, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona Editora, Buenos Aires, 2005.

6 Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, op. cit., pp. 51 y 52. Los riesgos y potencialidades de las máquinas productoras de imágenes e ilusión han sido descritos mucho antes que la electricidad o la computación las hicieran posibles, nos dice Ruiz. La idea de “alucinación consensual”, por su parte, dice extraerla Ruiz del escritor W. Gibson.

una película en la que el ejército masacraba a los indígenas y lo único que hacían era aplaudir dicha escena, en la medida en que vislumbraban ahí las convenciones narrativas de un western⁷.

Con esta anécdota, Ruiz nos intenta presentar una extensión del inconsciente fotográfico de Benjamin, revelando algo así como un *inconsciente televisivo*, un corpus de opiniones visuales latentes a las que Ruiz concederá una vigilancia crítica fundamental, añorando otro tipo de espectador, una suerte de “delincuente visual”, puesto en práctica por él mismo cuando veía, según nos comenta, ciertas películas grecorromanas sólo por los errores técnicos que se podían descubrir al ver, por ejemplo, un avión cruzando el cielo en la película *Ben Hur*. Un espectador, a fin de cuentas, atento no a la secuencia narrativa impuesta, sino a su potencial simbólico⁸.

La fractura de la vinculación causal directa tendrá en A. Warburg otro apoyo para Ruiz, que ve en el *Atlas Mnemosyne* una práctica de montaje que permite suscitar derivas teóricas poco atendidas, y cuya finalidad sería romper la supuesta continuidad y cronología histórica, desestimando así el tiempo lineal a favor de la yuxtaposición⁹. En otra antigua entrevista es evocada esta crítica: “Con la cronología se supone que las cosas empiezan por el principio y terminan por el final. Pero una historia, por más simple que sea, puede tener muchos finales en el medio y el final-final puede no existir”¹⁰. La poética de Ruiz establecerá así una práctica de dislocación atenta a la reverberación constante de inconscientes fotográficos (que Ruiz denominará *aura*), en el intento de revelar y dar intensidad a la totalidad de los hechos audiovisuales potenciales.

Dos cines entonces o dos regímenes de la visión. El cine industrial sustentado en la lógica del conflicto central, en las imágenes utópicas, y el cine de las “imágenes de imágenes”, que procura dar cuenta de la pluralidad de la experiencia sensible, estando atento a los filmes ocultos que contiene toda trama narrativa. Un cine que exigiría un grado de atención nuevo, abierto al corpus visual potencial, y

7 Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, op. cit., pp. 68 y 69.

8 *Ibíd.*, pp. 71 y 125. Otros ejemplos dan cuenta de esta distinta modalidad de espectador: Piénsese en la práctica de Ruiz de ir a dormir a los ciclos de cine continuados para despertar en distintas escenas de distintas películas. Asimismo, la atención al potencial simbólico de una secuencia narrativa puede estar en la base también del film *Palomita Blanca*, en la medida en que Ruiz dice no haber leído jamás la novela homónima de Lafourcade que sirvió de base, sino sólo haber escuchado su relato. Piénsese finalmente en la evocación que hace Ruiz del espectador que arma una secuencia fílmica al hacer zapping, hecho que Calabrese analiza como “síndrome del pulsador”. Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999, p. 51.

9 Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, op. cit., p. 62. El dispositivo de Warburg es evocado, nos dice Ruiz, en la práctica de los *tableaux vivants*, los cuadros vivos, que pueden vislumbrarse en varias películas de Ruiz, como *Genealogías de un crimen* o *La hipótesis del cuadro robado*.

10 “El chiste y el mito”, en: Revista de Cine *Enfoque* N° 7, Santiago de Chile, diciembre 1986, p. 34. Algo análogo al decir de Godard, cuando comentaba que sus películas tenían un principio, un medio y un final, pero no necesariamente en ese orden.

que posicionaría con ello un cine de entidades no existentes, un cine teológico y una “estética de los simulacros”¹¹.

Hipertrofia de la mirada y posmodernidad

La serie de operaciones formales de este nuevo régimen de imágenes bien podría ser leída de acuerdo al conocido análisis de F. Jameson sobre la “posmodernidad”, un concepto periodizador que permitiría relacionar diversos rasgos formales en la cultura con un modo nuevo de vida socio-económica. Rasgos, en suma, que expresarían la verdad interior del sistema social actual¹².

Uno de estos rasgos sería el pastiche, una suerte de remedo o imitación que ya no tendría la carga crítica de la parodia, en la medida en que ésta criticaría los excesos discursivos confiando aun en la existencia de un lenguaje “natural” desde el cual posicionarse. Rota esta confianza, el pastiche sería una copia sin referente desde el cual criticar y al que le estaría asociada la idea de “muerte del sujeto”, es decir, la disolución de la individualidad creadora desde la cual emergería la obra, lo que consumiría como último recurso de la creación ‘el plagio’. Tema recurrente en las entrevistas, análisis y escritos que circulan en torno a Ruiz¹³, el pastiche tendría como telón de fondo para Jameson no otra cosa que la “transformación de la realidad en imágenes”, factor que ha problematizado Ruiz con reiterada insistencia¹⁴.

11 Bonitzer, Pascal, “Metamorfosis”, en: *Raúl Ruiz*, Selección de José García Vásquez y Fernando Calvo, Filmoteca Nacional, Alcalá de Henares, 1983, p. 121 y en el mismo texto el escrito de R. Ruiz “Las relaciones de objetos en el cine”, donde se problematiza la lógica fantasmática de las imágenes.

12 Cfr. Jameson, Fredric, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en: Foster, Hal (comp.), *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, p. 168. Otra versión ligeramente diferente de este texto puede encontrarse en *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires, 1999.

13 Para un análisis de la copia y el plagio véase el capítulo “Imágenes de imágenes”, en: Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, op. cit., pp. 53-66. El guiño, el pastiche y la parodia pueblan los análisis sobre Ruiz. Así puede verse en la entrevista concedida a José Román en la revista de cine *Enfoque*, op. cit., pp. 37-41. Interesante resulta también el análisis del mismo Ruiz sobre la Unidad Popular como parodia, en la entrevista concedida a la revista *Contracampo*, que puede verse en la antología de textos críticos de la Filmoteca Nacional Alcalá de Henares, op. cit., pp. 19 y ss. Por su parte, la idea de muerte del sujeto puede vincularse a los análisis de Ruiz sobre la personalidad múltiple o MultiPersonality Disorder, o en la reflexión sobre el dispositivo dramaturgico de Michael Chekhov, crítico del método psicotécnico. Cfr. *Poética del cine*, op. cit., pp. 39, 130 y 161.

14 Cfr. Jameson, Fredric, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, op. cit., p. 186. La transformación de la realidad en imágenes parece obsesionar a Ruiz. Asociada esta obsesión al efecto de ‘pantalla abierta’, puede verse en la declaración que hace Ruiz a Luis Cerpa para la revista *Raconto* (hoy fuera de circulación), donde cuenta que terminó *Tres tristes tigres* con una escena en un bar de la calle Bandera precisamente porque sabía que la película iba a terminar exhibiéndose en el Teatro Bandera. Asimismo, esa idea puede observarse en la fijación que tiene Ruiz por los vasos comunicantes que se dan entre la realidad y las películas: En la entrevista “El chiste y el mito”, por ejemplo, nos cuenta que al ver a Paul Newman en la película *El Premio* uno podía imaginarse que al

El otro rasgo resulta igualmente revelador. Se trata de la esquizofrenia (entendida lacanianamente como una ruptura de la relación entre significantes), que causaría, para Jameson, una reorientación del sujeto hacia una experiencia más atenta a la materialidad de los signos, una rematerialización que traería aparejada una experiencia de la temporalidad como ‘puro presente’, en la incapacidad de formar estructuras secuenciadas. Se trataría en síntesis de la “fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos”, algo apreciable también en la filmografía de Ruiz¹⁵.

El mismo Jameson nos comenta: “Al insistir en que su obra no tiene nada en común con el surrealismo, Ruiz ha cultivado incongruencias similares a la que aparece en un plano de *Cleopatra* (Cleopatra, 1963) en el que puede vislumbrarse un avión de pasajeros en la lejanía del cielo, por encima de los actores con sus túnicas”. Ya no se trata, nos dice Jameson, “de ‘la oportunidad objetiva’ de Breton, sino más bien de la afirmación nietzscheana de que no existe el pasado y por lo tanto, en último término, tampoco el tiempo en absoluto, algo que puede sentirse a menudo en las películas de Ruiz, cuando este o aquel detalle fortuito vuelven a ‘situar’ bruscamente un acontecimiento mágico en la cronología moderna”¹⁶. Este efecto, tal como es leído por Jameson, revelaría en última instancia una incapacidad del sujeto posmoderno para procesar la historia misma. En suma, los dos rasgos acá analizados vendrían a reforzar el proceso de olvido que es consustancial a la lógica del capital. Y la obra de Ruiz, de tal suerte, vendría a sumarse a los rasgos formales de este proceso generalizado. La pregunta que queda así pendiente es en qué medida los procedimientos ruizianos pueden subvertir esa misma lógica.

El análisis de Jameson es consecuente con la historia visual que nos ofrece en otros textos: La primera fase visual sería la de Sartre, donde la mirada estaría atada al problema de la reificación del otro. La obra de Foucault inauguraría el segundo momento visual, el de la burocratización, donde la mirada pasa a ser un instrumento de medición donde se deja de lado el acto individual de mirar. De esta fase foucaultiana se pasaría a la tercera y última de las etapas, que se produce cuando se introduce la alta tecnología. Es éste el momento propiamente posmoderno, donde la visibilidad universal es celebrada y el panóptico deja su lugar a la sociedad de la imagen o de la pantalla abierta.

En esta última fase, señala Jameson, se consuma un régimen de la percepción estetizada y apolítica cuyos rendimientos críticos parecen insospechados. Y es que aquí, en la fase actual, “(...) se celebra lo ex estético en términos de algo así

salir de cuadro iría a jugar billar en la película *The hustler*.

15 Cfr. Jameson, Fredric, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, op. cit., pp. 178-179. La yuxtaposición de diversos momentos temporales en el presente puede asociarse al interés de Ruiz en lo anacrónico, como puede leerse en el comentario que nos hace de la novela de Kasimiers Brandys, donde se relata la reconstrucción de Varsovia después de la guerra a partir de las pinturas de Canaletto, lo que convertía a la ciudad de postguerra en una réplica de la ciudad que terminaría finalmente por destruirse. Cfr. *Poética del cine*, op. cit., p. 54.

16 Jameson, Fredric, *La estética geopolítica*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 33.

como una intensificación, una exaltación hacia arriba o hacia debajo de la experiencia perceptiva: entre lo cual pueden incluirse interesantes especulaciones sobre lo ‘sublime’ (...) y sobre el simulacro y lo ‘siniestro’ (...) ahora tomados menos como modalidades específicamente estéticas que como ‘*intensités*’ locales, accidentes en el *continuum* de la vida poscontemporánea, rupturas y brechas en el sistema perceptivo del capitalismo tardío”¹⁷.

No obstante, esta historia podría ser contada desde otra base analítica, una que nos permita medir todos los factores que se ponen en juego con los procedimientos de Ruiz. Como veremos, la reedición de la mirada barroca permite otro índice de lectura, al mismo tiempo que posibilita evaluar críticamente la celebración del *posespectáculo* como pura estimulación del éxtasis o como puro despliegue de intensidades, tal como puede leerse en algunos análisis sobre la hipertrofia de la mirada barroca.

Regímenes escópicos de la modernidad

De acuerdo a Martin Jay el siglo XX tendría un impulso iconoclasta. El privilegio de la visión, se nos dice, sería el peor defecto de nuestro tiempo, defecto que se consumiría con la tecnología vinculada a la sociedad del espectáculo. Este impulso aún existiría, a pesar de haberse demostrado que la visión no puede reducirse a la mirada congelada, inmóvil, en cuanto el movimiento no es ajeno a la experiencia ocular, que está en un fluir permanente, lo que desautoriza la mirada estática como “la constante biológica”¹⁸.

Entre las fuentes de la actual ocularfobia se encontraría, para Jay, la angustia que habría generado la visión barroca como otra subcultura visual en la modernidad. La visión barroca produciría una fractura esquizoide entre el ojo y la mirada, resistiendo a la reciprocidad y a las regularidades de la óptica y la geometría. Se opondría de tal suerte a toda “visión panóptica de ojo de Dios”¹⁹ y a todo el régimen del perspectivismo cartesiano, hegemónico en la modernidad.

El perspectivismo renacentista habría dominado, como muestra Jay, por la creencia en que expresaba de mejor modo la experiencia natural de la vista. Esto se habría puesto en tela de juicio, no obstante, al revelarse la perspectiva como una forma meramente convencional, entre otras. Entre las características de este régimen

17 Jameson, Fredric, “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”, en: *El giro cultural*, op. cit., p. 151. En este texto Jameson nos ofrece una historia de la visión y lo visible atendiendo a esas tres fases fundamentales.

18 Jay, Martin, “El ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo”, en: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 201.

19 *Ibíd.*, p. 212. Las otras fuentes de la crisis del ocularcentrismo serían, de acuerdo a Jay, la crisis de la epistemología objetivista asociada a la teoría clásica de la luz y la crisis de la especularidad.

destacaría el espacio representado como rectilíneo, abstracto y uniforme, mientras que el ojo que supone sería singular, en lugar de representar los dos ojos de la visión binocular normal. Este ojo sería además estático, sin parpadeo, siguiendo la lógica de la mirada antes que la de la ojeada. Produciría una toma eternizada, reducida a un punto de vista y descorporizada. Se trataría finalmente de un ojo absoluto donde la conexión emocional con el objeto se ha perdido, estableciendo en síntesis una “mirada cosificadora”²⁰.

De acuerdo a Jay, el arte holandés del siglo XVII sería parte de una segunda subcultura visual o de un primer malestar en relación con el perspectivismo. Se cambiaría el enfoque, no importando ahora el sujeto monocular estático sino el mundo de los objetos, teniendo una indiferencia por la jerarquía y las semejanzas. Sin embargo, Jay nos revela que la alternativa más radical al hegemónico régimen perspectivista sería precisamente el barroco. En efecto, en oposición a la forma fija y lineal del renacimiento, el barroco habría sido colorido, lleno de excesos, desenfocado, múltiple y abierto. El barroco repudiaría la geometrización monocular y la ilusión de un espacio tridimensional contemplado desde lejos por una mirada semejante al ojo de Dios. El barroco se fascina por el carácter indescifrable de la realidad y con las relaciones entre superficie y profundidad, desdeñando cualquier intento de reducir la multiplicidad a una esencia coherente. El espejo que sostiene ante la superficie, nos dice Jay, no es el vidrio reflectante plano sino el vidrio anamórfico que revelaría la condición convencional de toda mirada²¹.

Luego de señalar todas estas características del barroco y la crítica que supone a todo el régimen perspectivista, Jay nos dice que la mirada barroca habría ido demasiado lejos, esto en cuanto la industria de la cultura no parece demasiado amenazada por los experimentos visuales de la “locura de ver”, antes bien, y aquí es posible oír el eco de Jameson, “parece darse el caso contrario”²².

Es de apreciar entonces que análisis asimilables a los surgidos en el seno del barroco ha extrapolado Ruiz, en preguntas como ésta: “¿es que la tierra, el mundo de la visión es liso o redondo? Si el neorealismo tiene razón, tiene que ser liso, ello justifica el eje Hawk para filmar los rostros ‘a altura humana’ (...)”. O cuando nos dice que el montaje hollywoodense situaría la cámara desde “el punto de vista de Dios”²³. Especulaciones todas en las que vamos encontrando un cine torcido, que

20 Jay, Martin, “Regímenes escópicos de la modernidad”, en: *Campos de fuerza*, op. cit., p. 226 y 227.

21 Cfr. Jay, Martin, “Regímenes escópicos de la modernidad”, op. cit., p. 236. La fascinación por el carácter indescifrable de la realidad parece estar en la base también del *Realismo Púdico*, nombre creado en los sesenta por Ruiz y el poeta Waldo Rojas para designar cierta estética que compartían y cuyo postulado central era la consideración de la realidad como un “sistema de ocultamientos”. Véase Rojas, Waldo, “Imágenes de paso”, en la antología de textos críticos *Raúl Ruiz*, op. cit., p. 141.

22 Jay, Martin, “Regímenes escópicos de la modernidad”, op. cit., p. 239.

23 “Les trois couronnes du matelot”, entrevista de Pascal Bonitzer y Serge Toubiana en la antología de textos críticos *Raúl Ruiz*, op. cit., pp. 57-58.

exige una doble visión, capaz de despertar las potencias de la imagen y sus relaciones, un cine que desnaturaliza la perspectiva clásica y sus imposiciones.

De igual modo, cabe destacarlo, las reflexiones y operatorias de esta poética generaron un llamado de atención homologable al que realiza Jay en relación con la mirada barroca. Se trata de la reflexión que la historiadora del cine chileno Jacqueline Mouesca realiza en su *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Luego de tomar distancia respecto a *Diálogos de exiliados* (diciendo “que no es fácil para la autora —exiliada ella misma— disponer de la distancia necesaria para juzgar el film”), señala entonces lo siguiente: “(...) a Ruiz le falta romper la barrera que separa al público de sus películas. (...) Nadie le dice que sea más ‘claro’, en el sentido de que simplifique, que renuncie a las paradojas, los espejos y las máscaras. ¿Pero no será ya hora de llevar el juego hasta el final, es decir, organizarlo de modo que nos haga pasar de la fascinación a la real participación? (...) La mirada del ‘tuerco’ permite seguramente muchos guiños, pero mirar con los dos ojos hace ver mejor y con la vista más lejos”²⁴.

El ojo neobarroco

Para Christine Buci-Gluksmann el barroco sería igualmente la alternativa más radical al estilo visual hegemónico de la modernidad y al sujeto-observador que suponía. Ella, asimismo, ha caracterizado la poética de Ruiz bajo el sello neobarroco. La obra de Ruiz operaría con un espectador atrapado en una errancia infinita de imágenes, donde lo real y lo virtual es puesto en entredicho. De relato en relato se abriría un ejercicio del mirar que irrumpe en todas las supuestas fijeas, en todas las seguridades. Ojo neobarroco que se desplegaría entre los intersticios narrativos, en su juntura hasta hacerla estallar, desafiando toda estructura preestablecida e incorporando todos los modos posibles del mirar. Todos sus efectos se guiarían por la pregunta que interroga por el ser ficcional de la ficción, por su estatuto ambiguo, en una “polisemia visual irreductible” que revelaría que “un film es siempre muchos films, en una suerte de estructura ramificada y proliferante que no respeta ninguna cronología”²⁵, y cuyo fin no es otro que inscribir el rasgo anómalo de la visión.

El cine de Ruiz operaría bajo la búsqueda de un efecto de dislocación a partir de las series de de fragmentos que se cruzan, y se movería por la incertidumbre y el juego entre la representación y lo representado, poniendo en crisis el supuesto acceso directo a lo real. Esta poética neobarroca evitaría el distanciamiento y el postulado de la no-manipulación del cine directo (la “metafísica neorrealista”). Ruiz desplegaría

²⁴ Mouesca, Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno*, Ediciones del Litoral, Santiago de Chile, 1988, p. 136.

²⁵ Buci-Gluksmann, Christine, “L’oeil baroque de la caméra”, en: *Raoul Ruiz*, Ed. Dis Voir, Paris, 1987, p. 11. Hay traducción en español de este texto en Valeria de los Ríos e Iván Pinto (eds.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Santiago de Chile, Uqbar, 2010, p. 145.

en todos los niveles narrativos un cine de acumulaciones y de excesos. Como nos dice Waldo Rojas, “Ruiz acepta lo barroco como proliferación en lo exiguo, o sea, como economía y no como dispendio ostentoso. Adonde debería primar la línea recta, trazar una curva, adonde una superficie lisa, una corruscación, un repliegue, adonde un movimiento articulado, una contorsión. En el tejido mismo de las situaciones fílmicas, la exuberancia de las ramificaciones determinaría espacios vacíos, calas, por los que circularía el relato, bajo el modo de una ausencia”²⁶. Así se aprecia en *La hipótesis del cuadro robado*, donde todas las pinturas remiten a otra en un círculo infinito, o en *Las tres coronas del marinero*, donde Ruiz se fijó como meta no repetir nunca los planos a partir del mismo eje²⁷.

Cuadros que tienden, siguiendo a Deleuze, a la saturación, como infinitos cruces entre relatos, como cambios focales y excesos de color, sin saber nunca si se comienza o se da término a una historia. En fin, una práctica repleta de procedimientos que procuran dislocar cierto ‘código de lectura visual’, bajo la idea de que “una visión no es tal más que a partir de un estado de saturación producido por el hecho de que en lo que muestras se entrecruzan diversos ejes de sentido en forma de círculo vicioso”²⁸, revelando que una película remite a otra y la relación de ambas a otra, y así hasta el infinito.

Buci-Gluksmann nos entrega por lo menos 4 claves de la estética neobarroca de Ruiz: se trataría de i) un arte de la multiplicidad, ii) un arte de las narraciones falaces, iii) un arte del tiempo como laberinto y iv) un arte de lo virtual. Los dos primeros aspectos pueden medirse en la cantidad de relatos que cohabitan en los films de Ruiz, así como en el carácter ambiguo de su configuración múltiple, en el que no sabemos quién está muerto o vivo y donde todo se multiplica, en un despliegue exorbitante de cambios de sentido. Su cine, lo que probaría los últimos aspectos de su estética, estaría gobernado por la ley del cristal que teorizó Deleuze, donde “el tiempo se ve en su pasado, su futuro y su presente”²⁹, en una disolución de todas las estructuras narrativas impuestas.

26 Rojas, Waldo, “Imágenes de paso”, op. cit., p. 144.

27 Cfr. “Les trois couronnes du matelot”, op. cit., p. 57. Este carácter proliferante y excesivo puede verse reflejado de modo evidente en la anécdota que Ruiz le comenta a José Román: Luego de escuchar en repetidas ocasiones a Wim Wenders decir que ya no se puede contar una historia, Ruiz replicaba diciendo “una tal vez no, pero dos sí...y a partir de dos se pueden contar muchas”. Revista *Enfoque*, op. cit., p. 38. Téngase en cuenta también el formidable objetivo que se propuso Ruiz con el film por encargo “Les Divisions de la Nature”, película repleta de deformaciones ópticas en las que se intenta dar cuenta de las diferentes maneras en que se puede ver el castillo de Chambord: una al modo tomista, otra a la manera de Fichte, y otra a la manera de Baudrillard. Cfr. la antología de textos *Raúl Ruiz*, op. cit., p. 72.

28 “Entrevista a Raúl Ruiz”, en: *Raúl Ruiz*, antología de textos críticos, op. cit., p. 23.

29 Buci-Gluksmann, Christine, “Conversación con Raúl Ruiz”, en: *Conversaciones con Raúl Ruiz*, Ed. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2003, p. 18. La reflexión de Deleuze sobre la imagen-cristal puede verse en Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 97 y ss.

Esta estética neobarroca pondría en jaque todo un período de las imágenes. En esta época de interacción simulada, la hipertrofia de la mirada que se pone en juego en la obra de Ruiz incorporaría lo virtual como “potencialidad de lo real”, nos dice Buci-Gluksmann. Ahí radicaría la importancia que tiene en Ruiz el instante, en cuanto en él están contenidas todas las virtualidades y todos los instantes posibles. De tal suerte, la poética de Ruiz se movería por la lógica de “un ojo alucinado”, lógica cuyo campo narrativo se extendería hasta el infinito, sin por ello crear un “pathos neurótico”, para retomar un término presente en el análisis de Buci-Gluksmann. Ahí entonces, en la intervención de ese régimen y en la inscripción de la anomalía de la visión parecería instalarse la estética de Ruiz. Sin embargo, a pesar de que esta evaluación panorámica nos permita vislumbrar las tensiones y nudos problemáticos que se despliegan con el cine Ruiz, convendría mantener cierta distancia respecto a la posible “apología de la sinestesia” que parece sugerir muchas veces la caracterización de ese *ojo alucinado*. Y es que ¿se juega esta política de la visión simplemente en el alejamiento y rechazo de una vinculación directa con lo real?

Disciplinas de la visión

A pesar del llamado de atención que ha dirigido Jay en contra de los excesos de la mirada barroca, donde estemos tentados de ver un ‘pathos neurótico’, su propuesta nos sirve, no obstante, para encauzar más ampliamente el potencial crítico que se pone en juego con la hipertrofia de la mirada desplegada en Ruiz. La representación y el sujeto presupuesto por la cultura visual hegemónica serían puestos en tela de juicio por una práctica y una poética de las fracturas, que obtiene su eficacia en la deconstrucción de la lógica causalista y voluntarista asociada a todo un régimen de lo visual que parece no incorporar críticamente el que no hay visión natural antes de la mediación cultural. Las implicancias de este régimen, con su sujeto descorporizado y monádico, serían desafiadas por esta mirada de las grietas y fallas, que cuestiona los excesos totalitarios de ese ‘ojo de Dios’, resistiendo a las formas de control y disciplina que le están asociadas.

Si para Jay el régimen escópico barroco se oponía a los supuestos visuales del perspectivismo cartesiano, los efectos de esta reactualización neobarroca pueden ser medidos tomando otro indicio. En la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer nos dicen lo siguiente: “La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente”. De tal modo: “A partir de de todas las demás películas y los otros productos culturales que necesariamente debe conocer, los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan ya automáticamente”³⁰. Independientemente del pesimismo con el que

30 Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Trotta, Ma-

medían el rendimiento crítico del cine Adorno y Horkheimer, su idea nos permite comprender los esfuerzos presentes en la oposición de Ruiz al paradigma narrativo industrial, a su presunción de hostilidad y a sus jerarquías, a su inconsciente político en suma. El tema de la atención se revela de tal modo fundamental.

Si el barroco, conviene entonces precisarlo, se opuso a todo un régimen hegemónico en la modernidad, el neobarroco se opondría evidentemente a un régimen visual que ya no es el perspectivismo cartesiano. La locura de ver neobarroca sería anormal bajo un criterio de anormalidad distinto al que dominó la modernidad y el barroco³¹. Este régimen estaría asociado más bien a esa nueva modalidad de disciplina y control de la atención que ha incorporado en sus propósitos y funciones a las teletecnologías. En ese plexo de funciones se insertaría más bien el malestar visual neobarroco que desarrolla Ruiz.

El “efecto butaca”, mencionado por Ruiz en su defensa del aburrimiento, así como toda su lógica de la discontinuidad, miden su intervención en ese espacio de resistencia. El intento de Ruiz se dirigiría contra ese régimen disciplinario de la mirada, revelando que no hay una percepción natural externa a la mediación cultural, revelando que no hay una vida verdadera detrás de las imágenes, pero tampoco una anulación total de su vinculación y contacto. El desplazamiento de Ruiz otorga una fractura de la retórica del espectáculo y de todo el régimen contemporáneo que ha asumido ya la fluidez de los nuevos aparatos. Por lo tanto, este espacio de resistencia, a pesar de la profunda caracterización de Buci-Gluksmann, impone asimismo una vigilancia crítica más precisa respecto al énfasis festivo con que muchas veces se asumen las nuevas realidades videoculturales, esto es, impone cierta cautela para no evaluar tan fácilmente la visión barroca como pura “estimulación del éxtasis”.

El neobarroco de Ruiz resituaría la crisis barroca entre la representación y lo representado, dando cuenta del carácter representacional de lo real, pero resistiendo al carácter catastrófico que puede tener esa crisis, y de igual modo resistiendo a la celebración ingenua de las potencialidades que se nos ofrecen con los nuevos medios. Su gesto se movería más bien en los *efectos de realidad* que tienen las máquinas productoras de verosimilitud, a toda su maquinaria de aprisionamiento³². En su indagación crítica, la poética de Ruiz abre todo este abanico de problemas, incorporando en su despliegue la huella de la ausencia que generan las nuevas realidades mediáticas, revelando un modo otro de mirar.

drid, 2001, pp. 169 y 171.

31 Cfr. el análisis y las preguntas que realiza John Rajchman en relación con el estudio de Martin Jay, en: *Campos de fuerza*, op. cit., pp. 248-249.

32 Cfr. Rojas, Sergio, “Sobre el concepto de Neobarroco”, www.philosophica.cl. El profesor Rojas señala en este texto que el neobarroco se distingue de lo posmoderno en el modo en que se asume el reconocimiento del trabajo representacional del sujeto.

Bibliografía Fundamental

- BUCI-GLUKSMANN, Christine (1987): *Raoul Ruiz*, Ed. Dis Voir, Paris.
- BUCK-MORSS, Susan (2005): *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona Editora, Buenos Aires.
- CALABRESE, Omar (1999): *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid.
- DELEUZE, Gilles (2005): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Buenos Aires.
- DE LOS RÍOS, Valeria, PINTO, Iván (eds.) (2010): *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Uqbar, Santiago de Chile.
- HORKHEIMER, Max y Adorno (2001): Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Trotta, Madrid.
- JAMESON, Fredric (1999): “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”, en: *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires.
- (1995): *La estética geopolítica*, Paidós, Barcelona.
- (1991): “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en: Foster, Hal (comp.), *La postmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona.
- JAY, Martin (2003): *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires.
- (1986): *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Ed. Taurus, Madrid.
- MOUESCA, Jacqueline (1988): *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno*, Ediciones del Litoral, Santiago de Chile.
- ROJAS, Sergio: “Sobre el concepto de Neobarroco”, en: <http://www.philosophica.cl>.
- RUIZ, Raúl (2000): *Poética del cine*, Ed. Sudamericana, Santiago de Chile.
- VV. AA. (2003): *Conversaciones con Raúl Ruiz*, Ed. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- VV. AA. (1970): “Diálogo con Raúl Ruiz”, en: Revista *Nueva Atenea* N° 423.
- VV. AA. (1983): *Raúl Ruiz*, selección de José García Vásquez y Fernando Calvo, Filmoteca Nacional, Alcalá de Henares.
- VV. AA. (1986): Revista de Cine *Enfoque* N° 7, Santiago de Chile, diciembre.