

Vacilación/inminencia. Raul Ruiz y el acto cinematográfico¹

Willy Thayer

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Resumen

Bajo los nombres “vacilación” e “inminencia” este escrito aborda las siguientes tres cuestiones: 1) la “suplementariedad” en el cine de Ruiz, esto es, la (im)posibilidad de fijar un medio específico para el cine (principio de la transmedialidad); la (im)posibilidad de determinar un estado de cosas, un presente estable para el cine, sea un presente pasado como el de su nacimiento, o un presente presente como el de su anunciada muerte. La virtualidad, entonces, como único evento cinematográfico. 2) Las escrituras cinematográficas no ocurren en la historia del cine, más bien la historia del cine es, en cada caso, un efecto de la escritura cinematográfica. En ello se anuda una crítica del historicismo como metafísica hegemónica de la comprensión historiográfica y común del cine. 3) El cine como pantomima de algoritmos visuales que atacan al lenguaje ordinario de manera ortogonal, perpendicular —“comparables a cadenas de ideogramas chinos”— constituye una máquina de pensamiento funcionando (operativo).

Palabras claves: cine, transmedialidad, virtualidad, pensamiento de la imagen, historia.

Abstract

Under the names “vacillation” and “imminence” this essay confronts the three following questions: 1) the “supplementarity” in the cinema of Ruiz, that is the (im)possibility to fix a specific media for the cinema (*transmedial*

1 Este es un fragmento inicial del libro de próxima publicación acerca del cine de Ruiz y del cine. Los primeros tres párrafos reiteran un fragmento del texto “Raúl Ruiz: Imagen – estilema”, publicado en la revista *Otrosiglo* 1 (2): 3-46. Ambos ensayos al igual que el libro en preparación forman parte del proyecto Fondart en Artes Visuales No. 23185: “Imagen, arte y política en la poética visual de Raúl Ruiz” (2013- 2016).

principio), the (im)possibility to determinate a state of affairs, a stabilized present for the cinema –would it be a past present as the one of its birth, or a present present as that of its announced death. Virtuality thus as the only cinematographic event. 2) Cinema writings doesn't happen *in* the history of cinema, rather history of cinema is –in each case– an effect of cinema writing. A critique of historicism as hegemonic metaphysics of the historiographic and usual understanding of cinema is knotted here. 3) Cinema as pantomime of visual algorithms that attack ortogonally and perpendiculary the ordinary language – “comparable to strands of Chinese ideograms” – constitute a thought machine at work (operational).

Keywords: cinema, transmediality, virtuality, image thought, history.

*... si nos hacemos a la idea de que en el centro de las tinieblas
duerme la pura luz y en el centro de la luz habitan sombras
luminosas, entonces la práctica del claroscuro podría generar
un tipo de cine donde el comercio entre lo que se ve y lo que se
esconde se ejerza de manera diferente a la habitual*

[...]

*¡Luz, más luz!, dijo Goethe antes de morir. ¡Menos luz, menos
luz!, repetía Orson Welles la única vez que lo vi. En el cine
actual (y en el mundo) hay demasiada luz. Es hora de volver
a las sombras*

[...]

*La mayoría de las películas se dejan examinar, descomponer
en partes. Aceptan someterse al control de calidad como
cualquier otra máquina ... Pero hay una parte que escapa
siempre al análisis: la zona oscura. La sombra. Mi intención
es abordar el cine a partir de su lado oscuro.*

Raúl Ruiz, Poética del cine

El pensamiento de la imagen que nos propone la escritura de Raúl Ruiz se inscribe inmediatamente en el dispositivo cinematográfico (celuloide y digital) y televisivo. Sus escritos más emblemáticos —*Poética del cine 1* (1995), *Poética del cine 2* (2007), *Poética del cine 3* (2013), y sus *Diarios. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas 1993-2011*, póstumos los dos últimos—, reiteran dicha inscripción. Del mismo modo la reitera la bibliografía que sobre Ruiz se ha publicado en

varios idiomas. La poética del cine de Ruiz es una poética de su cine. No obstante ello, y en la medida en que la poética de su cine está concernida por la filmografía universal, sus retóricas, sus pulsos de luz y sonido, sus regímenes diegéticos de enunciación y montaje, en cada caso, en la medida, entonces, en que la poética de su cine se produce a través y en medio del dispositivo² cine según sus modos de existencia, citándolo, reescribiéndolo, haciéndose sitio en su a priori material predispuesto, en esa medida, entonces, la poética de su cine es también una poética del cine en general.³ La poética del cine de Ruiz lee y traduce, en la singularidad de sus trazas, esa multiplicidad en devenir ya dada que se denomina “cine”. Traduce el dispositivo cine en una escritura que, irreducible simplemente al dispositivo, y a las demás escrituras, se une a ellas como una estrella más en su constelación.

Hay que considerar, también, que Ruiz indaga en otros dispositivos que piensan y se piensan a través de la imagen. Nos referimos a sus ensayos, su dramaturgia, sus novelas, su poesía y versificaciones; la instalación, la video-instalación, los cuadros vivientes, medios todos estos respecto de los cuales Ruiz tiene una producción específica (no inscrita en circuitos profesionales) que activamente incorpora en su set escriturario. Habría que añadir su abundante oralidad de muchas conferencias, conversaciones, entrevistas impresas, en audio y audiovisual.

No son pocas las veces en las que a su actividad de cineasta se le antepone la de dramaturgo, poeta, novelista; de filósofo, también. Su quehacer suele laurearse con la pompa del artista multifacético.⁴ El propio Ruiz alimenta esporádicamente esa

2 Véase Giorgio Agamben. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot / Rivages, 2007.

3 Un escrito privilegiado en el que Ruiz tematiza el ensamble entre su cine y el cine, es el cap. 5 de su *Poética del cine I*. Véase Raúl Ruiz, *Poética del cine*. Trad. de Waldo Rojas. Santiago: Sudamericana, pp. 84-105. De ahora en adelante, *Poética I*.

4 “Ruiz se consideraba, más que un cineasta, un artista. Hizo teatro, danza, jòpera!, instalaciones, novela, poesía, teoría y hasta algo de música. No aceptaba ser medido o comparado de manera liviana”. Cf. Ascanio Cavallo, “Muchas vidas y una sola muerte. Reseña a Raúl Ruiz, *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas (1993-2011)*, edición de Bruno Cuneo (Santiago: UDP, 2017)”. *Estudios Públicos* 151, 2018, p. 16.

aureola de escritor que opera varias de las artes que el cine habría integrado según el viejo cliché que lo aquilata como *séptimo arte* o *arte de las artes*. Cliché que probablemente sorprendió en su primer día, con el *Manifiesto de las siete artes* de Ricciotto Canudo (1911),⁵ descolocando la comprensión naturalizada que su contexto tenía sobre las artes, la llanura inmediata de lo comúnmente inteligible por entonces; empujando infamiliarmente así, por sobre esa comunidad de intelección, su signo enigmático, convocando un incognoscible que se rozaba con el pensamiento dado sin que consiguiera asirlo. Cliché el cual, en la medida en que se va volviendo familiar va perdiendo su extrañeza sorprendente hasta disolverse en lo insignificante de lo consabido, la convención corriente que fluye insignificante; de modo que en él se besan significado y banalidad. Cliché que Ruiz tiene presente, con el cual juega de diversas maneras, como tendremos ocasión de exponer.

Consideramos, por nuestra parte, que este *viaje transmedial*⁶ de Ruiz cobra un *valor artístico* solo mientras tributa a su escritura cinematográfica. Su renombrada producción teatral y

5 “...este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes [...] si bien la Arquitectura, surgida de la necesidad material de protegerse, se afirmó netamente individualizada frente a sus complementarias, la Escultura y la Pintura; la Música, en cambio, ha seguido a través de los siglos un proceso completamente inverso. Surgida de una necesidad enteramente espiritual de elevación y de superior olvido, la Música es realmente la intuición y la organización de los ritmos que rigen toda la naturaleza. Pero primero se manifestó en sus complementarias, la Danza y la Poesía, hasta llegar miles de años después a la liberación individual, a la Música sin danza y sin canto, a la Sinfonía. Como entidad determinante de toda la coreografía del lirismo, existía ya antes de convertirse en lo que nosotros llamamos Música pura, precediendo a la Danza y a la Poesía. Así como las formas en el Espacio son fundamentalmente Arquitectura, ¿no son los ritmos en el Tiempo sobre todo Música? Finalmente, el ‘círculo en movimiento’ de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama ‘cinematógrafo’” (Ricciotto Canudo, “Manifiesto de las Siete Artes, 1911”. En Joaquim Romaguera & Ramio Alsina (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 17).

6 “Ruiz’s transmedial voyage”, lo nombra Michael Goddard en *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. London/New York: Wallflower Press, 2013, p. 88. Ver también Fernando Pérez, *La imagen inquieta*. Viña del Mar: Catálogo, 2016, p. 14.

literaria, anterior o coetánea a su escritura cinematográfica,⁷ no constituiría por sí sola, extra-cinematográficamente, una *escritura artística*, según el sentido de uso que adoptará en este ensayo la idea de lo artístico.⁸ En su performance peculiar, su dramaturgia y escritura literaria se volverán *artísticas* mientras forman parte del set propiamente desobstante de su escritura fílmica. Su producción teatral, literaria, etc., adopta un carácter “artístico” solo en el *maelstrom* de su escritura fílmica a contrapelo del *entertainment* cinematográfico y de la sociedad del *entertainment* como tendencia planetaria imponente.⁹

Su escritura cinematográfica hace expresamente temática la relación estructural que el cine guarda con lo transmedial.¹⁰ En dicha tematización la relación a lo transmedial comparece a contrapelo del imperativo modernizador propio de la sociedad del *entertainment*,¹¹ que interpela a la producción cinematográfica en el sentido de incorporar la medialidad emergente, suscitando, no pocas veces, también en el propio Ruiz, la preocupación por los límites del cine, su de-gradación, la expansión, la suplantación, la muerte del cine:

7 Véase Verónica Córdiz y Mandred Engelbert, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio, 2011, pp. 125-133.

8 Es importante consignar que no hay “creación” en el sentido teológico, en Ruiz. El concepto teológico de creación está ligado al principio sintético de la unidad terminada de la creatura. No hay unidad sintética en la escritura de Ruiz (y probablemente en ninguna escritura, aunque la sugiera). Un lugar privilegiado para sostener la “no obra” como programa de escritura ruiziano, es el cap. 7 de la *Poética I*: “El cine como viaje clandestino” (ver op.cit., pp. 123-138). Sistemáticamente el cine de Ruiz dice relación a una performance a contrapelo de la creatura como unidad sintética y de la creación como producción. Se trata de un cine que interrumpe la síntesis, la unidad sintética; o que conjuga la síntesis disyuncional, en que la criatura no cierra por ninguna parte, como una lista china (ver Raúl Ruiz, “Poética del cine 3”. En *Poéticas del cine*. Trad. Alan Pauls. Santiago: UDP, 2013, p. 123).

9 Véase Shay Sayre y Cynthia King, *Entertainment and Society: Influences, Impacts and Innovations*. New York: Routledge, 2010.

10 Su film *Edipo o Alegoría* (2004) es ejemplar en este sentido, pero también *Zigzag* (1980), y zonas significativas de *El tiempo reencontrado* (1999).

11 Ruiz, *Poética I*, pp. 23-24.

Durante poco más de un siglo, el cine habrá vivido entre nosotros seduciéndonos, observándonos, como hacen a veces los extraterrestres o los dioses, desapareciendo brutalmente de un día para otro, sin ni siquiera darnos tiempo para comprender con qué máquinas o con qué fenómenos naturales hemos tenido que ver. Hoy, cuando el cine yace muerto y transfigurado, podemos estar ciertos de que sus imágenes, fabricadas por aquellas máquinas mitad cámara, mitad bicicleta, nos habían propuesto cantidad de enigmas que no tuvimos tiempo de descifrar. La esfinge cine ya no está entre nosotros. Y aunque seguimos actuando como si existiera, algo así como hacen ciertos pueblos primitivos, aunque continuamos fabricando objetos que la evocan o la interrogan, lo que el cine fue ya no se ve en ninguna parte. Para la mayoría de nosotros, el cine está ya sea muerto, ya sea moribundo, y, por mi parte, pienso que está muerto hace ya mucho tiempo, pese a que como un dios o un fenómeno natural cualquiera, se esconda e intente negociar las condiciones de su resurrección [...] Entre las múltiples obras meritorias engendradas por el trabajo de duelo, a partir de la muerte del cine, nada es más revelador que la serie de películas que describen los pequeños hábitos de los cinéfilos que fuimos, un poco como se cuentan los usos y costumbres de un pueblo primitivo. Lo que esos films plañen es la desaparición del ritual de la sala oscura, de su ceguera platónica y de la inocencia de los cinéfilos, esos últimos hombres de las cavernas.¹²

12 Ibid.

Todo cinéfilo posee por lo menos una experiencia particular, objeto de su pesadumbre. La experiencia mía no es ni alegre ni triste, en la medida en que nunca ha tenido lugar de veras. Ella me provoca esa forma de melancolía que los portugueses llaman “*saudade*”, o sea, el sentimiento de una nostalgia por algo que pudo haber tenido lugar. Mi experiencia sólo fue expectativa. Cada vez que veía una película, tenía la impresión de hallarme en otra película, inesperada, diferente, inexplicable y terrible.¹³

Los énfasis del pasaje parecen afirmar una muerte del cine: “yace muerto”, “lo que fue no se ve en ninguna parte”, “ya no está entre nosotros”, “hace mucho ya está muerto”, “seguimos actuando como si existiera”, “desapareció brutalmente de un día para otro”, etc. Volviendo sobre el pasaje, encontramos en su ramaje varias frases que desestabilizan cualquier proposición simple que fije para el cine un estado de cosas determinado que permitiera declarar su muerte, su esplendor, su decadencia. Muy contrariamente a la univocidad, el pasaje expone una oscilación de enunciados que disloca cualquier estatuto sobre el estado de existencia del cine: “habrá vivido entre nosotros”, se trata de “un moribundo”, “nunca ha tenido lugar de veras”, “nunca existió”, yace “transfigurado”, “negocia las condiciones de su resurrección”, “sólo fue expectativa”, “algo que pudo haber tenido lugar”. En el 2002 apunta: “El cine no está mal, y afirmar que está muerto me parece una mala metáfora”.¹⁴

El pasaje no solo desestabiliza cualquier afirmación sobre el estado del cine hoy por hoy (¿y qué sería ese “hoy por hoy” del cine?). Desestabiliza cualquier estado para el cine de antes, de ahora, de después, que intente fijar una condición, un presente simple para el cine. Cualquier actualidad o estado

13 Ibid. p. 123.

14 Juan Andrés Salfate, “Un tal Ruiz. Entrevista a Raúl Ruiz”. *El Mercurio* (Santiago), 22 agosto 2002.

de cosas, en ese pasaje, de inmediato se vuelve virtualidad de otra actualidad, y así. Como si la naturaleza misma del cine, su acontecimiento, fuera la de una vacilación, un estado de vacilación, de inminencia, de mutación, de nacimiento a la vez que de muerte, de génesis a la vez que de decadencia, de especificidad a la vez que de inminencia. ¿Y no estuvo acaso siempre mutando, siendo otra cosa que algo en sí mismo, cambiando de naturaleza o aconteciendo continuamente de otro modo, germinando, muriendo? ¿No ha sido desde siempre, entonces, un mutante, la alegoría del viaje, la alteración? ¿O es justo ahora que su mutabilidad se detiene porque algo que le fuera esencial o suficiente, se habría extinguido? ¿Y qué podría ser eso? ¿el celuloide? ¿la sala de cine? ¿la cámara? ¿la proyectora? ¿el set? ¿una lógica? ¿Y sería esta última, acaso, algo independiente del medio? ¿Y si no lo fuera, no se poblaría el cine de tantas lógicas como de medios? ¿Y si algún elemento específico le fuera suficiente, habría lo transmedial sido en él algo más que insuficiencia necesaria?

En un pasaje del texto que comentamos, Ruiz parece privilegiar “el ritual de la sala oscura”, la “caverna platónica” como medio primordial, como medialidad específica del acontecimiento cinematográfico. Pero por más hegemónica que la sala de cine resultara en la exhibición de los Lumière, la propagación del *nickeleodón*¹⁵, las salas de barrio, de provincia, el cinerama, las multisalas, nunca el cine pareció simplemente definirse en la medialidad claustral o disciplinar de la sala oscura (muchos sentados, mirando en la misma dirección, un mismo film, secuestrados, entretenidos por un par de horas, inmóviles). Porque ¿no aconteció el cine, también, a cielo abierto? Y no nos referimos sólo a ese cine que ocupa la bóveda estrellada y la tarde fresca como claustro para proyectarse en una pantalla gigante (en el *Parque del Retiro* en Madrid, en el *Reperto Náutico* de La Habana, en el *Pan de Azúcar* de Chañaral), y así, la propagación de otras modulaciones de la sala oscura. Sino a ese cine que

15 El teatro (*odeón*) a chaucha (*nickel*). Las primeras salas de cines que fueron creciendo masivamente desde 1905.

creció sin claustro, la imagen electrónica, el *tape*, la televisión, la imagen digital, satelital, que fue vaciando las salas y el visionado en conjunto, transformando su escena colectiva en escena individual, el cine *smartphone*, hasta ese cine sin espectadores de la *imagen operativa* que avistamos en el cine de Faroki, o el de la imagen algorítmica de Google, ¿o no serían cine ya estas? ¿y por qué? Y no se ha llamado cine, cinerama, metacine, al cielo desde siempre al descubierto, esa bóveda o pantalla esférica abierta en interminables direcciones y profundidades para el caminante, para el sedentario (solo clausurada ahí bajo la planta de sus pies); espectáculo estelar de la materia-luz (*fotós*) y la *fría materia oscura* en movimiento, sus refracciones, materia luz y materia oscura que no cesan de variar en cada uno de sus cuadros como si persiguieran una imagen o un acontecer en el que desearan detenerse, o huyeran de alguna, alguno, que los retuvo mucho tiempo, como si esquivaran siempre cualquiera condición que pudiera estabilizarlas; metacine del que unas etnias, lenguas, culturas que han crecido en el planeta, han sido sus guiones y espectadorxs. Cine cuyos astros y estrellas han personificado para tales guionistas, animales, plantas, cuerpos humanos, grifos, ninfas, batallas y fiestas, diosas y dioses, códigos, criterios, nacimientos y muertes, y así, historias, historietas o dichos de cuantas sombras existen; cine este, que sugiere haber crecido ahí sin espectadores, sin perspectiva, sin conjuntos cerrados, “antes” de todo teatro, platea o punto de vista (*theatrón*); metacine desde “antes” del caos, de la génesis, del *bigbang*, desde “antes” de cualquier platea espectadora como esa esférica y de barro comúnmente denominada Gea; cine o imagen materia luz en movimiento, en cuya inercia ya suda, tuvo génesis la historia material de la Tierra y de ese segundo sistema foto-cinematográfico de imágenes que creció como una selva más entre otras selvas, en medio de animales efímeros aspirantes a la inmortalidad. Segundo sistema de imágenes que mientras era engendrado por el primero del metacine, engendraba él al metacine que lo engendraba. Metacine que se volvió asunto del cine, y que el cine, desde el viaje a la

luna de Méliès hasta la fotografía de la tierra tomada desde la luna, no cesó de registrar con máquinas de escritura de luz (*fotós-grafía*) de diverso tipo, pictóricas, analógicas, digitales, electrónicas, algorítmicas. ¿Hablamos acaso simplemente del “cine expandido”?¹⁶ ¿Y cuándo no fue expandido el cine?

No podemos obviar aquí la sugerencia de Deleuze, respecto de una especificidad del cine, la imagen-movimiento, nombre que titula su primer volumen sobre cine, y no podemos no parafrasear aquí una notable fórmula de su libro *Imagen-tiempo*:

16 ¿Cine expandido? Creo que la descripción que la revista *La fuga* despliega sobre este concepto, en su convocatoria para el dossier “Audiovisual Expandido en América Latina I”, da indicaciones suficientes para saber de qué hablamos: “En los años sesenta del siglo XX, el cine y la producción audiovisual comienzan a hibridarse entre sí. Estos vínculos se fueron concentrando en el computador y se fueron expandiendo al campo del arte contemporáneo de las neovanguardias, generando prácticas que implicaron la abolición de las fronteras convencionales del arte y la experimentación con la materialidad original analógica de los soportes del cine y el video. A nivel teórico, este fenómeno se plasma en la obra del pensador brasileño Arlindo Machado. Sus libros clásicos de referencia, *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (2000), *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción* (2009), marcan un estado de situación sobre el tema en Iberoamérica; así como *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital* (2015) de Jean-Louis Comolli, el primer libro comprensivo sobre el tema, escrito por uno de los mayores teóricos franceses de cine. Podríamos también citar *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, de Lev Manovich (2005); y siempre considerando la referencia de *Cine Expandido* (1970) de Gene Youngblood (edición en español 2012). Este libro pionero, inspirado en el concepto acuñado en los sesenta por el cineasta experimental estadounidense Stan Van Der Beek, aborda la alianza del cine con el video y el computador, dos dispositivos que emergen en esos años, ampliando las posibilidades estéticas y desplazando los parámetros de la producción artística. Destaca el carácter sinestésico, sensorial, performático e interactivo de un audiovisual expandido, capaz de generar diferentes tipos de imágenes, experiencias inauditas y nuevos estados de percepción en los espectadores, neutralizando la linealidad de la narrativa filmica, la recepción pasiva de las películas y el dispositivo filmico como tal. En los últimos sesenta años, el Campo Expandido del Audiovisual ha ampliado sus horizontes, a través de la paulatina incorporación de las tecnologías digitales. Desde el láser-disc *Bach* (1986), de Juan Downey; al proyecto alrededor del largometraje *Pachito Rex. Me voy pero no del todo* (2001) de Fabián Hofman; *Opera* (2000) de Rejane Cantoni y Daniela Kutschat; hasta las instalaciones *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* (2015) de Alberta Carri, y *Carne y arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu –por sólo mencionar algunos hitos de nuestro continente– existe un gran número de relevantes propuestas audiovisuales expandidas. Por un lado, proponen contenidos propios, autorreflexivos, críticos, iconoclastas; y, por otro lado, una serie de obras reinterpretan o se apropian de contenidos preexistentes, a partir de la manipulación de todo tipo de archivos”. (Jorge La Ferla y Wolfgang Bongers, “Dossier: audiovisual expandido en América Latina (1)”, revista *laFuga* (otoño, 2019): <http://www.lafuga.cl/dossier/audiovisual-expandido-en-america-latina-i/24/>). También resulta ilustrativa la comprensión del cine expandido a lo Peter Greenaway en “Cinema is dead, Long live to cinema”, conferencia en Buenos Aires, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=-UnYnPIDqN8>.

[...] el cine como arte industrial alcanza el automovimiento [...] hace del movimiento el dato inmediato de la imagen [...] movimiento que ya no depende de un móvil o de un objeto a través del cual la imagen se movería, ni tampoco de una mente que construiría su movimiento. La propia imagen, en sí misma, se mueve, constituye lo moviente, su propio medio-moviente [...] las imágenes pictóricas son, en sí mismas, inmóviles y es la mente la que debe “hacer” el movimiento [...] y las imágenes coreográficas o dramáticas permanecen adheridas a un móvil [...] La imagen cinematográfica “hace” ella misma el movimiento [...] hace lo que las otras artes se limitan a exigir (o a decir).¹⁷

Entonces, y hacia acá nos encaminábamos, lo que cada cinéfilo posee, dice Ruiz (seguimos comentando el párrafo) es una experiencia no de *El cine*, sino de algunos escorzos del cine, “una experiencia peculiar”.¹⁸ Porque ¿qué sería El cine? Algo que en todo caso, “nunca existió”.¹⁹ El cine ¿algo que nunca existió? Y cómo hacer el duelo de lo que “nunca ha tenido lugar de veras”.²⁰ Se trata de “esa forma de melancolía que los portugueses llaman ‘*saudade*’, o sea, el sentimiento de una nostalgia por algo que pudo haber tenido lugar y no lo tuvo. Mi experiencia solo fue expectativa”.²¹ El cine, para Ruiz, sólo escorzos, nunca EL cine. EL cine, en cambio, un espectro que ronda en esas experiencias, una idea. No sólo lo que nunca existió, sino lo

17 Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987, p. 210.

18 Ruiz, *Poética 1*, p. 124.

19 Ibid.

20 ¡O bien!: ¿No será acaso precisamente de eso, de lo que “nunca existió”, de lo que todo duelo hace duelo, y no deja de hacer duelo, un duelo inevitable e interminable?

21 Ruiz, *Poética 1*, p. 124.

que nunca podrá existir, actualizarse, pero que cada escritura cinematográfica, las constelaciones escriturarias de cine, no dejan de evocar, aproximar, tal como la singularidad de un vino es la pura aproximación al bouquet, virtualidad infinita a la vez que cifrada. El cine, por tanto, una constelación de escrituras en su medialidad singular. Nunca algo dado, nunca un hecho o un conjunto de hechos, como pretende la historia del cine. Nunca algo simplemente actual, simplemente vivo o muerto. Un espectro, entonces, un presente fuera de sí.²²

El cine, una constelación, una idea como constelación, una multiplicidad de escrituras, en cada caso, según su medialidad, un nombre propio que se dice según sus firmas. Nunca un juicio ni un concepto general. Pero en un contexto de inespecificidad medial, de transmedialidad, de vacilación, en el que no tendríamos cómo fijar medio alguno que recortara el suceso del cine (¿la imagen movimiento?), su límite, su término, sus fronteras... ¿respecto de qué núcleo medial íbamos a indicar o declarar la muerte del cine o su de-gradación? ¿O su génesis?

Algunas veces Ruiz sugiere plegarse al cliché del cine como *séptimo arte*, como *arte madre de las bellas artes* que lo antecedian; artes que desde sus respectivas autonomías habrían venido a encontrarse en él, entenderse y cooperar de modo eficaz en una suerte de *ópera mundi*.²³ “Durante años se le atribuyó al cine el mérito de ser el arte orquestador de las bellas artes que lo precedieron”.²⁴ No es solo de modo inercial que este cliché añoso

22 Véase Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

23 Ruiz, Raúl. “Poética del cine 2”. En *Poéticas del cine*, trad. Alan Pauls. Santiago: UDP, 2013, p. 152.

24 Ibid., p. 151. También *Poética 1*: “la idea del cine como arte total, en cuyo seno las diversas formas –teatrales, novelescas, pictóricas y musicales– se suponía que convergían y se reflejaban unas en otras, reagrupadas, rápidamente dispuestas de acuerdo a jerarquías e incesantemente desplazadas según sus categorías. Se ponía a la cabecera ya sea la música, ya sea la historia o bien la luz. Se aseguraba que, en la medida en que el cine carecía de aura, podía tomarla prestada de las otras artes [...] La distracción de la máquina (propia a los sistemas mecánicos de reproducción) haría imposible un control de las fronteras capaz de dejar de lado los signos superfluos. De donde la sospecha de que el cine, tan abundoso en signos innecesarios, ¿tendría además la capacidad de multiplicarlos?” (op. cit., p. 42).

—que aún descuella en la comprensión del cine— impacta en su escritura. Sufre en el impacto que le brinda, la torsión que en la acogida le transfiere. Tal torsión es la acogida. Y dicha acogida, la comprensión que Ruiz irá madurando de la relación que su cine —y a través de su influjo, en alguna medida, el cine— tiene con las bellas artes, la politecnia y polimatía que en cada caso lo interpelan.

Relación que su cine tiene, también, con el cine, en cada caso en el lleno de la medialidad que lo cruza. Relación a su génesis y estructura; su nacimiento y su muerte; su especificidad, mutación, no de ahora o de ayer, sino de siempre, estructural. En este sentido “la actividad cinematográfica supone una cierta forma de exilio. El cineasta está exiliado de todas las formas artísticas. No es un pintor, no es un bailarín, no es un músico. Vive de las fronteras de las diferentes disciplinas artísticas [...] de algún modo es un exiliado”.²⁵

Es desde el modo de comprender la relación medial en que se cifra el cine en cada caso, de donde en cada caso resulta también, como efecto de esa cifra, la comprensión de esa relación medial, de su juego, su condición, su emergencia, su hechura, su virtualidad, su acontecimiento, su poética, su política. El cine, una relación medial, en cada caso. Pura “exterioridad” de medios conjurándose como “cine” cada vez en cada escritura. Nunca, entonces, una “interioridad” dada, asentada. Pura conectividad de medios sin más forma ni más contenido que el montaje de tales medios como escritura. De lo cual resulta una paradoja crucial del cine, no solo del cine, de cualquier arte o creación, a saber: el cine ha de engendrar, en cada caso, el elemento o medio que es condición de él mismo, de su escritura. Como si dijéramos: la pintura ha de engendrar, cada vez, el elemento que requiere para pintarse: el color. De modo que el color (la condición de la pintura) es resultado de la pintura.

Ruiz elabora, intentaremos exponerlo, una comprensión peculiar de esa transmedialidad. Cualquier escritura

25 Adriana Zuanic, “Entrevista a Raúl Ruiz”, Antofagasta, Festival de Cine del Norte, 2007, <https://vimeo.com/28627849>.

cinematográfica, si efectivamente tiene lugar, la elabora, y singularmente. En esa elaboración consiste, entre otras cosas, lo que él mismo denomina “poética del cine”. Una “receta de cocina”, dice.²⁶ Pero no una que vale para muchos, o en general. La receta es una vinculación con muchos que performan para uno, para una escritura singular que lee, traduce, traiciona, otras: la de Aristóteles, de Schopenhauer, de Shaw, de Ibsen, y de Bordwell (cito algunas que Ruiz destaca).²⁷

Lo transmedial no es una cuestión entre otras, para Ruiz. En algunos films (*Edipo o Allegoría*, 2004; *El tiempo recobrado*, 1999) se toma de lado a lado su escritura cinematográfica pareciendo, incluso, la cuestión temática. No hay forma ni contenido del cine antes, después, más allá de su *manera* medial. Y si la medialidad, su disposición, en cada caso, está hecha de memorias, de testificación, de archivos, nada habrá en su escritura que trascienda esa medialidad, el cálculo de su montaje según sus refracciones, vibraciones, reverberaciones, traducciones incalculables.

¿Hubo, acaso, alguna vez, un medio específico, o más específico, del cine, preguntábamos más arriba? ¿Un soporte en el que más propiamente se cifrara su escritura? ¿Cuál podría ser ese? ¿El celuloide? ¿La cámara? ¿El proyector? ¿La pantalla? ¿La sala con todo lo anterior incluido y el público? ¿Las estructuras de

26 “Una poética es como una receta de cocina” (en Jérôme Prieur, “*Le voyage fantastique*, entrevista a Raúl Ruiz”, 2006: https://www.youtube.com/watch?v=AyW8nk_q0nA).

27 “El profesor estadounidense David Bordwell consideró que todas las estrategias narrativas aplicables a los filmes modernos están basadas en una cierta noción de verosimilitud (o evidencia narrativa). Gracias a ellas, las ficciones más desenfadadas son aceptables y aceptadas. Y esta misma verosimilitud, se dice, es contraria a cualquier desvío de una línea que guíe (lo que se denomina comúnmente la flecha que guía la acción), con sus variaciones en intensidad y sus torsiones y giros turbulentos. Esta teoría, que depende de un cierto número de reglas frecuentemente atribuidas a Aristóteles, se convirtió finalmente en lo que algunos puristas han llamado ingenuamente ‘el paradigma Bordwell’; totalidad de estrategias narrativas que derivan del impulso, de la presunción de verosimilitud. Aquello que se denomina ‘drama moderno’ o ‘drama burgués’, o también el ‘postulado Ibsen Shaw’, ha dado pie a esta superstición. En el drama moderno la estructura y la construcción dominan, incluso más allá de la incoherencia poética o de los hechos irrelevantes que estas suponen. El autor es un arquitecto que construye albergues para las ficciones, variados eventos que se vuelven creíbles y relevantes sólo porque están protegidos de la lluvia de lo improbable.” Cf. Raúl Ruiz, “Declaración de Raúl Ruiz. Sobre *Misterios de Lisboa*”. *laFuga*, 13, <http://2016.lafuga.cl/declaracion-de-raul-ruiz/509>, 2012.

reconocimiento que ya estaban, con las que el cine, en cada caso, se encuentra, y que reproduce para producirse redundando en ellas? ¿La luz, que siempre dice relación a sus medios de propagación y de refracción? ¿El cuadro en que todo muta, sin que el mismo mute... salvo si perdiera un ángulo, o varios? Volveremos sobre esto último.

Insistimos en esto: un modo común de pre-concebir el cine —preconcepción con la que Ruiz juega, decíamos, justo porque es su influjo lo que intenta desandar la escritura de Ruiz— se aquilata en el cliché que lo consigna como compendio de las artes, arte madre, ópera de las artes. Cliché que estabiliza la transmedialidad del cine perfilándolo como un encuentro sintético de disciplinas que ya constituidas se dan cita en él (¿dónde?). Según este encuentro unos medios ya dados, en y desde sus memorias o lógicas autónomas, vendrían a juntarse y colaborar en una especie de ronda multidisciplinar en el soporte cinematográfico (¿cuál?) como suelo de acogida; y una vez allí, interactuando unos con otros en la combustión, la cocción de un montaje, una escritura, irían borrando sus contornos de proveniencia, sus fronteras pre-constituyentes, hasta cuajar en una rica síntesis que supera las respectivas naturalezas, mutando, haciendo acontecer como cine, la mera suma de la medialidad predispuesta; produciendo otro medio, otra lengua.

Lo que se cursa en este cliché sobre la génesis multidisciplinar del cine es un modo de estabilizar, clausurar en la posibilidad de una génesis estructural, la posibilidad de una génesis suplementaria en cada caso, en cada escritura, del cine. Se cursa en ello también, la posibilidad de clausurar la traza, la eventualidad cada vez del cine, como constelación abierta de trazas.

El cine de Ruiz —valga como indicación orientadora— no ejerce resistencia respecto de un modo particular de comprender una génesis estructural del cine por sobre otros. Desanda cualquier teoría que intente sentar doctrina. En este sentido es un cine escéptico: desanda las posiciones. No rechaza la idea de paradigmas escriturarios, porque toda

escritura es potencialmente un ejemplo peculiar. Lo que Ruiz resiste es el encumbramiento de lo peculiar como principio universal, paradigma en tanto transposición universal imperial o hegemonía. En este sentido resiste al paradigma narrativo industrial, que tiene como rigor compositivo, la teoría del conflicto central.²⁸ Resiste también la comprensión de la constelación de escrituras cinematográficas singulares como posicionamientos en un conflicto central por erigirse (cada una) en método universal. En este sentido su escritura cinematográfica no se dispone como una tensión más en medio del pluralismo de tensiones que abastecen el conflicto central de modos de comprensión del cine, de su génesis, sus límites, sus condiciones, su verosimilitud, su posibilidad en cada caso. Resiste la comprensión hegemónica del cine, de la historia y de la teoría del cine, como un conflicto centrado, orgánico, sobre el cine. Postulantes finalmente equivalentes en cuanto abastecen el conflicto articulado de pretendientes postulando a la hegemonía. La escritura de Ruiz no sólo no se sitúa como una posición más entre las posiciones en conflicto, sino que solo se despliega defraudando el conflicto central, la hegemonía, la organicidad.

En más de una entrevista, sin embargo, Ruiz nombra su propia poética del cine como “receta”, lo adelantábamos. Pero no se trata para él de pensar su poética como la mejor fórmula general de hacer cine entre varias, sino como vía única, singular, exclusiva de su cine (poética de su cine). Si pudiera hablarse de un postulado general de la poética de Ruiz, este más o menos diría: “cada escritura cinematográfica, cuando se da, constituye su propia poética o receta singular con aplicación exclusiva para esa escritura (la obra específica, incluso, en cada caso) y sin pretensión de reglar más allá de ella”. Es desde esa singularidad que forma parte del piélago acentrado de poéticas como una más en la constelación, en relaciones de refracción entre ellas. En medio de la hegemonía del *entertainment* o conflicto central,

28 Véase Ruiz, *Poética 1*, pp. 17-32.

la poética o escritura de Ruiz opera una desobra de ese conflicto entrando en relación con la constelación sin centro de escrituras singulares que se hacen señas, se citan, se tensan y parasitan recíprocamente en su diferencial sin equivalencialidad.

Cuando hablamos de cine lo hacemos sin desconfiar de que hablamos de un arte específico. Pero si la especificidad de un arte dice relación a lo particular de su soporte, ya no sabemos bien cual es la especificidad del cine. En un pasaje de su *Poética I*, Ruiz cruza el mito de Simónides de Ceos²⁹ como génesis del arte de la memoria (*mnemotecnia*) con una génesis plausible del cine. Génesis en la cual se conjugan tres o cuatro medios cuyas fronteras se disponen nítidas a la vez que difusas, porosas y en mutación, similarmente a cuando degustamos un vino leyendo en su etiqueta el conjunto de aderezos que se conjugaron en su invento, pareciéndonos pispar su conjunto en el suceso de su sabor, pero sin conseguir el resabio de ingrediente particular alguno, ni tampoco fracasar completamente en ello, experimentando el diferencial indistinto de lo distintamente sugerido en la etiqueta, como multiplicidad indivisa que no consigue hacer metáfora de arriba ni de proveniencia; aunque sin dispersarse tampoco en un andurrial de esquirlas que no conversan. El pasaje de Ruiz es el siguiente:

[...] habiendo sido invitado a recitar un poema ante un grupo de comensales en el curso de un banquete en el palacio de Scopas, un noble de Thesalia, Simónides de Ceos, cantó un poema lírico. Tuvo cuidado de dirigir la mirada de derecha a izquierda, marcando una breve pausa sobre cada uno de los invitados con el fin de que su poema se dirigiera a todos los presentes. Antes de terminar, Simónides estimó pertinente dedicar algunas estrofas a la gloria de Cástor y

29 La fuente inmediata del relato parece ser el libro de Yates sobre *El arte de la memoria*, más que el *De oratore* de Cicerón, o las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano Simónides de Ceos, siglo V, A.C.

Pólux. El anfitrión, presa de celos, decidió retribuir al poeta sólo con la mitad de lo que había sido convenido, considerando que correspondía a Cástor y Pólux cancelar la otra mitad. Pocas horas más tarde, siempre durante el banquete, un sirviente viene a entregar a Simónides un mensaje, comunicándole que dos jóvenes lo esperan afuera del palacio. Mientras el poeta alcanzaba la salida, el techo del salón se vino abajo no dejando alma con vida. El derrumbe había desfigurado de tal manera el cuerpo de los invitados, que su identificación se volvía azarosa, comprometiendo el buen desarrollo de los funerales. Sin embargo gracias a Simónides, todos los cadáveres pudieron ser puntualmente identificados. En su cortesía, el poeta había recitado para cada uno de los comensales y no sólo para el amo de casa, de manera que recordaba la ubicación respectiva de cada uno de ellos en la sala. Le había bastado a Simónides la totalidad de una estrofa para dar una vuelta completa de los presentes, de derecha a izquierda. Este recurso lo obligaba, en efecto, a asociar uno de los versos del poema a cada invitado en particular, así como a un lugar preciso de la sala. Recitando ahora el poema mentalmente, podía, pues, literalmente, ver con los ojos del espíritu el emplazamiento de los invitados a la evocación de cada verso. Podía verlos así, uno por uno, y acordarse de su actitud, ya sea cautivada, ya sea distraída o aburrida. En suma. Simónides podía visualizar los acontecimientos como en un film.³⁰

30 Ruiz, *Poética I*, p. 111-112.

En la Poética 1, el mito de Simónides tiene, como intención inmediata, fabular el origen de la mnemotecnica. Pero funciona también, lo sugiere el mismo texto, como fábula para una génesis del cine, de su acontecimiento transmedial siempre, en cada caso. Del mismo modo que en la degustación del vino de la que hablábamos recién, este suceso-textual tiene inmediatamente lugar en la concurrencia de una pluralidad de medios que lo posibilitan: escritura alfabética, imprenta, idioma castellano, modo de producción serial de la imagen, etc. Pero también otros que la ficción del texto explícita o implícitamente escenifica: la palabra, la imagen, el lugar, el canto, la escenografía y coreografía, el movimiento de traslación, la duración de lo que pasa o el devenir de la situación, la memoria, la visión, la imagen mental, la pose, el gesto, el todo abierto que describe y que va cambiando, mutando. Muchos medios confluyen en la escena de una génesis, considerando la escena misma como un elemento más que confluye ahí. En tanto génesis o acontecimiento del cine, este habrá de tener lugar, si efectivamente lo tiene, como uno en el que la multiplicidad de medios deviene cinematográfica. Acontecimiento que no equivale ni a la suma de los medios autónomos indicados, ni a su síntesis intermedial, ni al mero agregado de ellos como parcelas que no se interpelan. El encuentro de medios puede ser necesario pero insuficiente para constituir el elemento, el medio, el suceso del cine. Los supuestos ingredientes anteriores aletean ya en ese suceso, no como anterioridad de proveniencia y emergencia, ni como rica síntesis o metáfora estabilizadora de arriba. La escritura cinematográfica sería, en cada caso, evento antes que metáfora. Evento, en cada caso, inmanente a lo medial, lo transmedial. Ni como suma, ni como síntesis unitaria, ni como agregado. Como acontecimiento que infectado con esas medialidades y su montaje, sus tiempos, sucede con ellos, a través de ellos, de sus relaciones inmanentes, pero no se agota en ellos.

La escritura, en el medio que sea, es inseparable de la creación (sigue la deuda con este concepto). El color en Cézanne o en Turner, colores únicos en la vibración de la tela respectiva,

constituyen la cifra, la “cerámica”,³¹ que en cada caso quedó. No germinan estos de la nada, *ex-nihilo*. Entonces, como sucedería si se enmarcara su nacimiento bajo el concepto teológico de creación.³² La creación del color-Turner o del color-Cézanne, supone como condición para su creación, al menos, el a priori material de la pintura ya sida, el dispositivo pintura, sus constelaciones de obras dispuestas en lo heterogéneo de su soporte, circulación y recepción. Es en medio y a través de ese dispositivo, en el cruce recíproco con otros, que la “nueva” escritura, cada vez que ocurre, se abre camino leyendo, traduciendo, refractando, reescribiendo lo ya escrito en otra parte, otra lengua, en la singularidad de otra escritura según su peculiar medialidad. Se abre camino en la medialidad de la que echa mano, repitiéndola, incorporándose al dispositivo como una estrella más de su constelación. La escritura, el pintor, cuenta con el a priori material de lo dado, no sólo como algo a la mano, lo dispuesto (lenguaje, museos, galerías, obras, teorías, saberes, intercambio, libros, imaginario, clichés, etc.) que lo asedia por todas partes; a priori material que necesita permanentemente repetir, reproducir, en la medida en que el mismo lo presupone, lo requiere, porque esta constituido por ello; en la medida en que tal dispositivo, reiteramos de otro modo, no se despliega solo objetivamente ante él como universo de lo disponible, sino también, y sobre todo, en la medida en que lo ha predispuerto a él mismo, en tanto mismo, en esa disponibilidad.

Es necesario, entonces, inevitable incluso, que para escribir el realizador eche mano de lo sido predispuerto que ha echado mano de él disponiéndolo en medio de la diversidad de sus circuitos. En medio de esa diversidad y cómo esa diversidad en la que se ha singularizado reiterándola. Es necesario, decimos, pero no suficiente para la creación. La reiteración de lo que te ha pre-apropiado y que te constituye, lo reiteramos, es condición

31 Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*. Trad. y notas Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008, p. 33.

32 Véase Porfirio. *Isagoge* (edición trilingüe). Trad. del griego por Boecio. Introducción, trad. y notas Juan J. García Norro y Rogelio Rovira. Barcelona: Anthropos, 2003.

necesaria pero no suficiente. Volvemos a decirlo. Aquello de lo que antes que nada echa mano el realizador, lo sepa o no, es de sí mismo en tanto “sí mismo” predispuesto, como las demás cosas, en lo dispuesto, el a priori material de lo sido. Echando mano de sí, echa mano de lo sido que lo preconstituye, lo cual dificulta las cosas de la “creación”. Echa mano de lo que lo pre-constituye a través de aquello mismo que lo preconstituye, no hay otro medio. Pero desobrándolo, desandando el dispositivo en el acto mismo de ejercerlo. Tiene que desobrar a sí, por tanto, a través de lo que el mismo es en esa desobra, deconstituyéndose en el momento mismo de ejercerse; elaborando en las disposiciones y medios pre-dados, su escritura en la medialidad específica de su escritura. No es que el pintor o el cineasta echen mano para escribir, en cada caso, de la medialidad simplemente pre-dada que inercialmente redundaba también en ellos pre-constituyéndolos. El escritor, la realizadora, tiene que elaborar en lo ya dispuesto, y redundando en ello, la desobra de lo ya dispuesto, produciendo en esa repetición desobranante la singularidad de la medialidad que escribe y en la que escribe. Aunque suene paradójico, y también reiterativo, el escritor, Ruiz en este caso, no echa mano de lo simplemente dado o dispuesto, que lo llena todo exterior e interiormente, por así decirlo, en diversos órdenes, el suyo propio incluido. Lo ya dado, como condición de su escritura, es también efecto, resultado, en parte, de su escritura.

Lo que intentamos describir en esta sinuosidad inevitable es la imposibilidad de un tiempo, un presente, un medio simple para la génesis del cine y de su corporalidad. Describimos, más bien, respecto de la escritura de Ruiz, una génesis como diferencia temporal, diferencia medial, diferencia escritural. Nunca hechos, acciones, hitos, artefactos, accesorios, en el sentido de la historiografía historicista del cine que está partiendo siempre con un *érase una vez* en 1893 la Black María de Edison, es decir, el origen del cine en Norteamérica.

La sinuosidad colabora en visibilizar, también, las aporías de la temporalidad en el acto de “creación”, de repetición desobranante.

En esa paradoja, esas aporías, ese abismo, vacila la escritura de Ruiz. La persistencia en esa vacilación es constitutiva de la escritura de Ruiz. En la experiencia de esa vacilación tenemos que mantenernos si pretendemos escribir sobre su cine, que es a la vez un modo de escribir sobre el cine, no simplemente en el dispositivo cine; sino en el dispositivo cine a contrapelo de tal dispositivo, reescribiéndolo, testificando lo sido, en lo sido, pero de modo irreducible a lo sido, en otra parte.

La problematicidad de la génesis del cine y de su soporte, en cada caso, reside en que el cine se encuentra pre-constituido, ya dispuesto y disponible, cada vez que pretendemos allegarnos a su génesis, su nacimiento, su grado cero. Su grado cero, su nacimiento, solo es posible desde el cine históricamente sido, el cine en su ancianidad. Cada escritura cinematográfica, cada génesis del cine, inventa en el cine esa génesis, ese nacimiento o grado cero, catástrofe integral en que el cine nace, siendo otro, otra escritura del cine desde el cine. La cuestión de la primera escritura cinematográfica, esa pregunta, solo es posible en medio del dispositivo cine constituido, del cine sido. En el grado cero del nacimiento del cine ya está el cine escribiendo ese grado cero, ese nacimiento; repitiéndose y desbordándose en ello.

La escena originaria de la escritura cinematográfica, en cada caso, presupone a la escritura cinematográfica constituida, repartida, fomentada en su constelación. Toda escritura cinematográfica, y en general toda escritura en sentido propio, ha de pasar por ese grado cero, ese abismo. No como algo que ya está simplemente dado ahí, sino como algo que hay que producir, que milímetro a milímetro estás produciendo, abriendo, en la medida en que lo estás repitiendo en otra singularidad escrituraria, otra lengua. El único modo de allegarnos a la génesis del cine es escribiéndolo, desobrándolo, creándolo otra vez. No hay creación, no hay escritura, reescritura, sin el paso por el abismo. Paso que no está dado, que no se encuentra, un lugar, un momento, un pasaje de la escritura; sino que la recorre como aquello que hay que abrir.

La historia, las historias de los orígenes del cine, son fenómenos derivados que fetichizan una génesis estructural del cine, de la escritura cinematográfica cada vez que se da. ¿Sería adecuado, acaso, continuar hablando de “génesis estructural” de un fenómeno cuya condición acontecimental es precisamente mutante, que si bien responde a elevados rigores no se encontraría entre ellos el rigor de la estructura?

Siendo Edipo uno de los nombres de la obra de arte ejemplar, no es anodino que Ruiz haya tematizado cinematográficamente la transmedialidad (de su escritura) en un film bajo ese nombre. Como si la polimatía y la politecnia, la *mise en scène*, el atavio, el soporte, ópsis ruiciana, encontraran en ese film su epítome. No es inocuo que nombrara ese film, a la vez, como *Alegoría*. Alegoría como nombre para su escritura cinematográfica. No es el único film de Ruiz en que el soporte, el espectáculo de recursos, resulta temático. Pero es el único, sí, que se denomina Edipo. Edipo es el nombre ejemplar de una hechura que poniendo inmediata o figurativamente en escena, en el mundo de la obra, una historia particular del mundo, de la *polis* griega en este caso, lo que pone en obra a través de esa historia particular, es el mundo, los límites del mundo, del dispositivo, de la polis griega.

Lo paradójal en la comprensión de la génesis del cine como abismo *sine qua non* de la escritura o la creación cinematográfica, es relativo, no absoluto. Relativo al choque de esta comprensión con la comprensión hegemónica de éste en la historiografía historicista del cine en cualquiera de sus versiones; comprensión que estabiliza la génesis en una secuencia lineal de hitos genéticos, cronológicamente fechados: érase una vez en 1884 Eastman y el rollo del celuloide; éranse en ese mismo año las cuatro perforaciones lado y lado del fotograma para el arrastre de la película a 24 cuadros por segundo de Thomas Edison y William Dickson (1892); érase la Black-María de Edison (1893); la primera proyección pública de los Lumière, el primer espectáculo —también público— de proyección de imágenes con el bioscope de los hermanos Skladanowsky; las uñas de

arrastre de los Lumière (1895); érase el primer film de ficción *El hada de los repollos* de Alice Guy (1896); érase el futuro anterior del *cinerama* posibilitado por el celuloide de 63 milímetros de Enoch J. Rector (1897); érase la primera ficción *stop motion* *La luna a un metro* de Méliès; la introducción del corte y confección, clave del montaje (1898); érase el travelling *phantom ride* de Albert Smith (1899); la invención del primer plano de G. A. Smith en *The little doctor and the sick kitten* (1901); etc.; éranse los grandes y pequeños hitos y modernizaciones, el cine mudo y el sonoro, el cine en color, los géneros cinematográficos, las grandes industrias de cine, los cines nacionales, la guerra cinematográfica del siglo XX, el cine de propaganda, los patronos productores y los patriarcas realizadores; éranse las estrellas principales y secundarias; las escuelas de cine, la crítica de cine, el cine de vanguardia y el cine comercial; érase la distribución del cine, el cine de barrio, los *blockbuster*, el cine analógico y el digital, el CD y la piratería, las multisalas, las series televisivas, la serial internet. Érase el conflicto central del entertainment planetario. Érase el dispositivo cine. Érase la borradura de la historia del cine de mujeres en ese dispositivo, cuestión que en ese dispositivo elabora recientemente Marc Cousins (*Women make film*, 2018).

A contrapelo de un relato historicista del cine como el que acabamos de sugerir, Ruiz nos propone una imagen, un atlas, una descripción *insoportable* (no unificable, no centrable, no enfocable) de su dispositivo, sus factores elementales, sus modos de existencia, sus precursorías póstumas, sus constelaciones de firmas, su politecnia y polimatía, sus estilos y estilemas, sus medios y circuitos, sus clausuras y escalas. Modos de existencia entre los cuales la comprensión historicista del cine,³³ hegemónica por cierto, colabora como un elemento, un vector más de esta imagen singular. Una *idea del cine* dice luego, como si la idea también fuese una imagen y viceversa, un cúmulo de cosas, una “lista china”, un *film*. Un film, una idea, una imagen del cine en

33 De hecho, denomina a esta “imagen, idea”, “pequeña historia” (véase Ruiz, *Poética I*, p. 89).

la que cada elemento, cada plano, sin embargo, “constituye un mundo distinto de los otros”,³⁴ un plano “egocéntrico [...] que se arremolina sobre sí”,³⁵ sin fluir hacia el plano siguiente, y el siguiente, aunque relacionado diversamente con muchos. Una especie de “vortex, un río apacible que se muerde la cola... en el que puede caber toda una vida”³⁶ y el mundo de esa vida; planos separados, “centrípetos”,³⁷ bullentes que “perturban la fluidez”,³⁸ que siguen reverberando (como cuando apretamos el pedal del piano y mantenemos resonando el acorde que envuelve las notas que vienen) mientras entra otro plano, y luego “uno general” que también sigue resonando, y entra “el de una botella”,³⁹ y así, de modo que se superponen. O se trate de un plano *centrifugo* que huye de sí, “saltando de un plano a otro”, “que tiende al que sigue” y al que sigue “como flecha en vuelo”,⁴⁰ “eternizándose al pasar”.⁴¹ O se constituya como un plano *holístico* que concentra alegóricamente en su cuadro la totalidad del film”,⁴² o uno en que su multiplicidad se ha estabilizado como *juego terminado*;⁴³ o que opera “planos críticos” que siembran dudas respecto de “lo que exactamente viste en planos anteriores, y ya no puedes volver atrás”;⁴⁴ o uno que puede “combinarse” de maneras

34 Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters y José Román. *Conversaciones con Raúl Ruiz*. Ed. de Eduardo Sabrovsky. Santiago: Ediciones UDP, 2003, p. 24. Y en “la que va a usar todos los medios estéticos para ejercer esa distinción” (ibid., p. 30).

35 Ruiz, Raúl. “Poética del cine 3”, op.cit., p. 297.

36 Ruiz, Raúl. *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas (1993-2011), V. 2*. Edición Bruno Cuneo. Santiago: UDP, 2017, p. 472-3.

37 Ruiz, “Poética del cine 3”, op.cit., p. 297.

38 *Conversaciones con Raúl Ruiz*, op.cit., p. 29.

39 Ibid.

40 Ruiz, “Poética del cine 3”, pp. 297, 378, 347 y 340.

41 Raúl Ruiz, *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo. Santiago: UDP, 2013, p. 314.

42 Ruiz, *Diario*, vol 1, op.cit. p. 444. O que en él “uno tiene la sospecha de la totalidad del film” (*Conversaciones con Raúl Ruiz*, op.cit., p. 30).

43 Ruiz, *Diario*, vol 1, op.cit., p. 444.

44 *Conversaciones con Raúl Ruiz*, op.cit., p. 31.

aleatorias no poco rigurosas con algunos o muchos otros,⁴⁵ en red, por ejemplo, como piezas de rompecabezas que forman un paisaje;⁴⁶ o planos en que coexisten varias de estas funciones *simultáneamente*.⁴⁷

Si a esta *descripción* le añadimos el hecho de que cada cuadro o recuadro “invoca ancestros que acuden envueltos en su invisible película, realizando un viaje a través del más allá humano, animal, vegetal o mineral”,⁴⁸ ya nos acercamos a cierta experiencia de la imagen del cine como “pensamiento funcionando”,⁴⁹ pensamiento no subordinado, no clausurado en el lenguaje ni en la temporalidad ordinaria de cada día, lenguaje-temporalidad que nos usan cuando “los usamos para comunicarnos”,⁵⁰ “de manera escrita u oral”.⁵¹ “Pensamiento funcionando”, es decir, pensamiento *algorítmico visual*... “que lo practica mucha más gente de lo que se cree”, y del cual “el cine es la pantomima”⁵² (¿en la escritura de Ruiz?). Pensamiento, pantomima “de algoritmos visuales que atacan al lenguaje ordinario de manera ortogonal, perpendicular... algoritmos, afirmaciones hechas con imágenes, que caben en la máquina de Turing... lo que quiere decir que se pueden poner en un computador [...] Esa manera ortogonal de ligar las imágenes... es la máxima aspiración que puede tener el cine”.⁵³ Se trata, pues, de una imagen cinematográfica del cine como “pensamiento funcionando”... “o algoritmos visuales comparables a cadenas

45 Ibid.

46 Ibid., p. 30.

47 Ruiz, *Diario*, vol. 1, op.cit., p. 444.

48 Ruiz, *Poética 1*, p. 85.

49 *Conversaciones con Raúl Ruiz*, op.cit., p. 76.

50 Ibid.

51 Ruiz, Raúl. *Alejandro. Conversación audiovisual, carrete 1*. 2002.

52 Ibid.

53 *Conversaciones con Raúl Ruiz*, op.cit., p. 76.

de ideogramas chinos”;⁵⁴ imagen cinematográfica del cine que constituye, reiteramos, la *máxima aspiración del cine*, la máxima aspiración diegética del cine. Aspiración diegética, antes que nada ¿de Ruiz?

A contrapelo de un relato historicista del cine es que Ruiz nos propone una imagen cinematográfica de éste en su “máxima aspiración” algorítmica como flujo ortogonal del pensamiento. Al intento de una imagen tal, pero literariamente construida, montada, dedica más de la primera mitad del cap. 5 de su *Poética del cine 1*, pero también algunos ensayos breves suyos como *Maquina Solar noctámbula*,⁵⁵ *Ideas en Arcoíris*,⁵⁶ *Seis funciones del plano*,⁵⁷ *El cine arte de la sombra*,⁵⁸ y otros. Pueden añadirse a esta enumeración de ensayos películas como *Ballet aquatique* (2010), *De grandes acontecimientos y gente común* (1979); *Le film à venir* (1997), *Edipo o Alegoría* (2004), como imágenes cinematográficas del cine.

Tal imagen algorítmica del cine que, como decíamos, encuentra una traducción, un montaje literario en el capítulo 5 que seguimos, multiplica sus estratos, constelaciones y tensiones entre planos que se acercan, alejan e infractan a distintas velocidades, lanzando cuerdas sinápticas lejanas o contiguas, alterándose recíprocamente, mutando sus modos de acontecer.

En la imagen cinematográfica del cine, el cine no tiene simplemente un origen, tal como decíamos anteriormente. No tiene simplemente un medio, o un conjunto de medios más específicos. Cada vez, cada escritura cinematográfica, reinventa, recrea, hace acontecer singularmente al cine una vez más, repitiendo peculiarmente su dispositivo, sus disposiciones,

54 Ruiz, *Alejandro*.

55 Véase Ruiz. *Entrevistas*, op.cit., pp. 329-331.

56 *Ibid.*, pp. 315-328.

57 Véase Raúl Ruiz, “Seis funciones del plano”. En Valeria de los Ríos e Iván Pinto (ed), *El Cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, Simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar, 2010, pp. 305-316.

58 Ruiz, “Poética del cine 3”, pp. 436-440.

sus firmas, sus escrituras, “descubriéndolo” una y otra vez,⁵⁹ prefigurando una y otra vez también, sus predecesores: “la mano de un cavernícola recubierta de un polvo rojo y brillante aplicada contra la superficie clara del muro”⁶⁰ como en *El techo de la ballena*,



59 Ruiz, *Poética I*, p. 84.

60 *Ibid.*, p. 85.

[los] demonios aéreos semitransparentes descritos por Hermes Trimegisto; las sombras pre y post-platónicas; el Golem; el teatro de espejos de Athanasius Kircher; la neblina de los Highlands que reproduce en tamaño mayor que el natural la imagen de los paseantes evocada por James Hoog en *Confesiones de un pecador justificado*; el cielo sobre el puerto de Punta Arenas, en Chile, donde se reflejan las imágenes invertidas de la ciudad tal cual era hace medio siglo atrás; el *fantascope* de Robertson; las mariposas mágicas de Coney Island.⁶¹

Antecesores que se esfumaron en el acontecimiento de la imagen industrial fotocinematográfica en su vector “depredador”.⁶² El cine es depredador en tanto “máquina de fotocopiar el libro del mundo” —“libro de Dios”, “ninguno mejor escrito”, que “enseña una ciencia que ningún otro libro podría enseñar”, “todo lo que requerimos saber”, especial “para el uso del que no sabe leer”, “cuya lectura exige solo un corazón puro y una cabeza ignorante”—⁶³ el cine, vuelve superfluos no sólo los demás libros sobre el mundo, como las demás artes que lo tratan, sino el mundo mismo en la pluralidad de su cada caso, su singularidad emplazada, al sustituirla y multiplicarla en general, en su cada caso, sus cosas, sucesos, experiencias, su detalle. Los nombres propios para el cine como arte depredador, arte de muerte, incluso el de “imagen utópica”, que es el acmé del paradigma narrativo industrial, del conflicto central llevado a código narrativo de ninguna parte.

61 Ibid.

62 Ibid., pp. 23-24 y 37.

63 Ibid., p. 85 y 86.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot / Rivages,
- Buci-Glucksmann, Christine, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters y José Román. 2003. *Conversaciones con Raúl Ruiz*. Ed. Eduardo Sabrovsky. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Canudo, Ricciotto. 1989. "Manifiesto de las Siete Artes (1911)". En *Textos y Manifiestos del Cine*, ed. Joaquim Romaguera y Ramio Alsina. Madrid: Cátedra.
- Cavallo, Ascanio. 2018. "Muchas vidas y una sola muerte. Reseña a Raúl Ruiz, *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas (1993-2011)*, edición de Bruno Cuneo (Santiago: UDP, 2017)". *Estudios Públicos* 151: 203-221.
- Córtinez, Verónica y Mandred Engelbert. 2011. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio.
- Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. de Irene Goff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y repetición*. Trad. de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles. 2008. *Pintura. El concepto de diagrama*. Trad. y notas de equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.
- Goddard, Michael. 2013. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. London/New York: Wallflower Press.
- Greenaway, Peter. 2016. "Cinema is dead, long live to cinema", conferencia, Buenos Aires, <https://www.youtube.com/watch?v=-UnYnP1DqN8>
- La Ferla, Jorge y Wolfgang Bongers. 2019. "Dossier: audiovisual expandido en América Latina (1)". *Revista lafuga* (otoño): <http://www.lafuga.cl/dossier/audiovisual-expandido-en-america-latina-i/24/>

- Pérez, Fernando. *La imagen inquieta*. Viña del Mar: Catálogo, 2016.
- Porfirio. 2003. *Isagoge (edición trilingüe)*. Trad. del griego Boecio. Intro., trad. y notas de Juan J. García Norro y Rogelio Rovira. Barcelona: Anthropos.
- Prieur Jérôme. 2006. “Le voyage fantastique, entrevista a Raul Ruiz”, https://www.youtube.com/watch?v=AyW8nk_q0nA
- Ruiz, Raúl. 2000. *Poética del cine*. Traducción del francés por Waldo Rojas. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Ruiz, Raúl. 2010. “Seis funciones del plano”. En Valeria de los Ríos e Iván Pinto (eds.). *El Cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar.
- Ruiz, Raúl. 2013. *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ruiz, Raúl. 2013. *Poéticas del cine*. Traducción de Alan Pauls. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ruiz, Raúl. 2017. *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas (1993-2011)*. Ed. de Bruno Cuneo. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ruiz, Raúl. 2012. “Declaración de Raúl Ruiz. Sobre *Misterios de Lisboa*”. *Revista laFuga* 13, <https://lafuga.cl/declaracion-de-raul-ruiz/509> [consultado marzo 2020].
- Salfate, Juan Andrés. 2002. “Un tal Ruiz. Entrevista a Raúl Ruiz”. *El Mercurio* (Santiago), 22 agosto 2002.
- Sayre, Shay & Cynthia King. 2010. *Entertainment and society: Influences, impacts and innovations*. New York: Routledge.

Zuanic, Adriana. 2007. "Entrevista a Raúl Ruiz", Festival Internacional de Cine del Norte de Chile, Antofagasta, <https://vimeo.com/28627849>

Filmografía

De grands événements et de gens ordinaires (Les élections), 1979, 65 mns., dir. Raúl Ruiz. Francia.

Zig-Zag: le jeu de l'oie (Une fiction didactique à propos de la cartographie), 1980, 30 mns., dir. Raúl Ruiz, Francia.

El techo de la ballena, 1982, 90 mns., dir. Raúl Ruiz, Holanda.

Le film à venir, 1997, 9 mns., dir. Raúl Ruiz. Francia.

Le Temps retrouvé, 1999, 162 mns., dir. Raúl Ruiz. Francia.

Alejandría. Conversación audiovisual, carrete 1., 2002, dir. Raúl Ruiz, s/l.

Edipo o Alegoría, 2004, 80 mns., dir. Raúl Ruiz, Italia.

Ballet aquatique, 2010, 50 mns., dir. Raúl Ruiz, Francia.

The Story of Film: An Odyssey, 2011, 915 mns. (serie), dir. Marc Cousins, Reino Unido.

Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema, 2018, 840 mns. (serie), dir. Marc Cousins, Reino Unido.