

Cristián Sánchez

**Cinéma de Raúl Ruiz**

*Le progrés du temps*



**Cine de Raúl Ruiz**

*El progreso del tiempo*

**C**onocí a Raúl Ruiz a principios de los setenta, en la Escuela de Artes de la Comunicación, donde yo estudiaba cine. “El maestro Ruiz”, como le decían sus más cercanos amigos que lo celebraban por su humor o lo desafiaban en enciclopédicos duelos intelectuales que podían incluir la recitación de un inencontrable poema de John Donne, la explicación sumaria de las verdades contingentes de Leibniz, la letra de un bolero inventado sobre la marcha o la receta exacta del hoy ya célebre *Piurema a la maturana*, Raúl, digo, vivía en el chisporroteo intelectual de los bares, tomando del ingenio agudo del chileno la materia prima de sus películas. Así nacieron: *Tres tristes tigres*, *Nadie dijo nada* y *Colonia penal*. Por su parte, la intensa vida política nacional de esos años le permitió ejercer la crítica y la autocritica lúcida de un socialista que asumía hasta las últimas consecuencias un pensamiento “diagonal” que dejaba perplejos a moros y cristianos. En ese tiempo de extremo compromiso político, donde nadie se sacaba las trincheras de la cabeza, Ruiz se las ingenia para mantenerse razonablemente escéptico. De esta postura nacieron: *La expropiación, Del realismo socialista considerado como una de las Bellas Artes*, *Palomita Blanca* y cortometrajes como *Ahora te vamos a llamar hermano*.

Su cine era considerado difícil, no sólo porque era difícil verlo, sino por su heterodoxia programática, por su capacidad de penetración de los verdaderos conflictos de la sociedad chilena y, sobre todo, por la agudeza humorística de su especulación metafísica. Por esto, fuera de sus mejores amigos que se encargaban de difundir la palabra del “Maestro” casi nadie estaba con él. No estaba el horno para bollos. De ahí su frase: “Hay que hacer cine contra Chile”. Y sus detractores murmuraban a sus espaldas: “Una poética personal no tiene sentido”. La particularidad me parece hoy más que nunca la condición de una experiencia artística auténtica y no hay que temer, como dice Goethe, “que lo particular no encuentre eco en los demás”, porque... “todo lo que se exponga desde la piedra del hombre implica un elemento general, ya que todo se repite y no existe ninguna cosa en el mundo que sólo haya sido una vez”.

No está de más decirlo, en ese tiempo yo era furiosamente ruiziano.

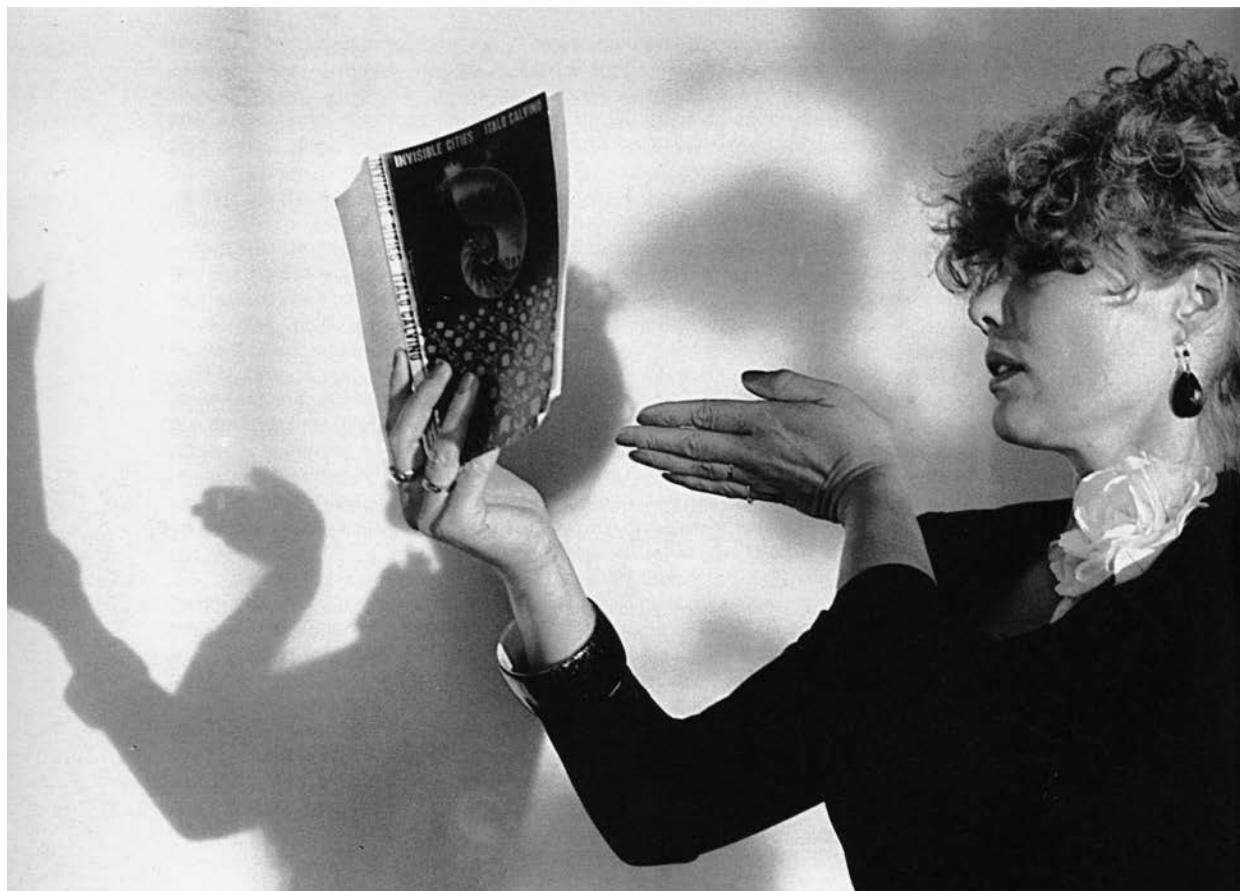
Diez años después, por un viaje inesperado, me tocó verlo en París. Ruiz se había convertido en uno de los más prolíficos y talentosos cineastas del mundo. Su reconocido amor por los records lo llevó a filmar tres a cinco películas por año (superando incluso a Fassbinder). Utilizando los más variados modos de producción, metrajes y abordando todos los géneros, llevó hasta el final una postura estilística, una escritura. De ahí a la leyenda, sólo un paso. *Cahiers du Cinéma* le dedicó un número especial. En adelante, sus regresos

**J**’ ai connu Raúl Ruiz au début des années soixante-dix, à l’école des Arts de la Communication, où j’étudiais le cinéma. “Le maître Ruiz”, comme l’appelaient ses plus proches amis qui louaient son humour ou le déflaient dans des duels intellectuels encyclopédiques qui pouvaient inclure la récitation d’un poème introuvable de John Donne, l’explication sommaire des vérités contingentes de Leibniz, les paroles d’un boléro inventé tout de go ou la recette exacte du *Piurema a la maturana* ô combien célèbre ; Raúl, donc, vivait dans le crépitement intellectuel des bars, puissant dans l’esprit acéré du chilien la matière première de ses films. C’est ainsi que sont nés *Tres tristes tigres*, *Nadie dijo nada* et *Colonia penal*. Par ailleurs, l’intense vie politique nationale de ces années-là lui permit d’exercer la critique et l’autocritique lucide d’un socialiste assumant jusqu’au bout une pensée “diagonale” capable de rendre perplexes Pierre et Paul. En ces temps d’engagement politique extrême, où on ne pensait qu’aux tranchées, Ruiz s’évertuait à rester raisonnablement sceptique. C’est de cette posture que sont nés *La expropiación, Del realismo socialista considerado como una de las Bellas Artes*, *Palomita Blanca* et des courts-métrages comme *Ahora te vamos a llamar hermano*.

Son cinéma était considéré comme difficile, non seulement parce qu’il était difficile à voir, mais aussi pour son hétérodoxie programmatique, pour sa capacité à pénétrer les véritables conflits de la société chilienne et surtout, pour l’acuité humoristique de sa spéculuation métaphysique. C’est pour cela que, en dehors de ses meilleurs amis qui se chargeaient de répandre la parole du “Maître”, personne n’était de son côté. Le moment n’était pas venu. D’où sa phrase : “Il faut faire du cinéma contre le Chili”. Ses détracteurs murmuraient dans son dos : “Une poétique personnelle n’a pas de sens”. La particularité me semble être aujourd’hui plus que jamais la condition d’une expérience artistique authentique et il ne faut pas craindre, comme le dit Goethe, “que le particulier ne trouve pas écho chez autrui”, car... “tout ce qui est exposé depuis la pierre de l’homme implique un élément général, car tout se répète et il n’est rien au monde qui n’ait existé qu’une fois”.

Il n'est pas inutile de le dire, à cette époque j'étais furieusement ruizien.

Dix ans plus tard, grâce à un voyage inespéré, j'eus l'occasion de le voir à Paris. Ruiz était devenu l'un des cinéastes les plus prolifiques et talentueux du monde. Son amour bien connu pour les records l'avait conduit à réaliser trois à cinq films par an (encore mieux que Fassbinder). Grâce aux supports et aux modes de production les plus variés et en abordant tous les genres, il a mené jusqu'à son terme une posture stylistique, une



Le toit de la baleine (Het Dak Van de Walvis), 1981.

a Chile fueron en gloria y majestad. Asediado por cinéfilos, periodistas especializados y antiguos detractores, Ruiz se defendía: "Me quieren nerudizar".

Leídas sus entrevistas y declaraciones y vista buena parte de su obra más reciente, puedo sostener que en lo fundamental Ruiz no ha cambiado. No porque mantenga una identidad cerrada, sino porque ha seguido una evolución que no se debe tanto a los golpes de timón de una cultura, que, como la francesa, asimila cuanto toca, sino en tanto Ruiz absorbe sin complejos aquello que se prefiguraba como parte de su propia extensión. Hablo de un desarrollo inmanente regulado por una insólita logitud.

Para orientarse en la escritura de Ruiz hay tres cosas que resultan decisivas. La primera se refiere a la naturaleza de la imagen. La segunda a la forma y la intención de su narrativa, y la tercera a los dispositivos y finalidad de su maquinaria cinematográfica.

#### DE LA HUELLA AL SIMULACRO

Con respecto a lo primero, es necesario comprender la imagen no como una mera constatación o designación de lo real, sino como un simulacro. En efecto no se trata en Ruiz del concepto platónico de Copia, sino de aquello que siendo copia de la copia, funciona por su cuenta.

écriture. De là à la légende, il n'y a qu'un pas. Les *Cahiers du cinéma* lui ont consacré un numéro spécial. Plus tard, ses retours au Chili furent couronnés de gloire et d'honneur. Assailli par les cinéphiles, les journalistes spécialisés et les anciens détracteurs, il se défendait en disant : "Ils veulent me nérudiser".

À la lumière de ses interviews, de ses déclarations et d'une bonne partie de son œuvre la plus récente, je peux affirmer que Ruiz n'a pas fondamentalement changé. Non qu'il entretienne une identité fermée, mais parce son évolution était moins guidée par le timon d'une culture qui, comme la culture française, assimile tout ce qu'elle l'approche, et que, Ruiz, par cette abso-  
tion sans complexes se préfigure comme une partie de sa propre extension. Je veux parler d'un développement immanent régulé par une logique insolite.

Pour s'orienter dans l'écriture de Ruiz, il y a trois choses décisives. La première concerne la nature de l'image ; la seconde, la forme et l'intention de sa narration et la troisième, les dispositifs et la finalité de sa machinerie cinématographique.

#### DE L'EMPREINTE AU SIMULACRE

En premier lieu, il faut comprendre l'image non comme une simple constatation ou désignation du



*Le toit de la baleine (Het Dak Van de Walvis), 1981.*

No se trata de representar lo que existe, sino de expresar las relaciones de lo existente no sólo en sus modos actuales sino también virtuales y posibles. Esto significa que la imagen no es una simple huella del real, sino una constitución del real por su cuenta. Desmontar sus propiedades materiales es el primer paso analítico: las aficiones, pulsiones, percepciones, acciones, se reordenan separadas de sus soportes y actantes; en un segundo paso, sintético: de ello resultan relaciones, pensamientos y leyes de relación. Una representación de tercer grado que tiene por objeto englobar los niveles anteriores. Pero también es imagen puramente mental que ha roto las conexiones senso-motrices entre una acción y una situación, entre un efecto y una causa. Anulación del movimiento en pro de una brecha o intervalo donde el tiempo se inscribe.

Spinoza, el gran pensador holandés, dice que la imagen “es la huella”, “la impresión física, la afección del cuerpo mismo” sobre otro. Y en sentido figurado, “la imagen es la idea de la afección, que solamente nos hace conocer el objeto por su efecto”. Pero agrega: “un conocimiento así no es tal, a lo más es un reconocimiento”. Por lo tanto, si la imagen es un modo imperfecto de conocimiento debe renunciar a esa pretensión. Desligada así de toda responsabilidad, la imagen es

réel, mais comme un simulacre. En effet il ne s'agit pas chez Ruiz du concept platonicien de copia, mais de ce qui, en tant que copie de la copie, fonctionne de lui-même. Il ne s'agit pas de représenter ce qui existe, mais d'exprimer les relations de l'existant dans ses modes actuels, ainsi que virtuels et possibles. Ceci signifie que l'image n'est pas une simple empreinte du réel, mais une constitution du réel lui même. Démonter ses propriétés matérielles constitue le premier pas analytique : les affections, les pulsions, les perceptions, les actions, se réordonnent indépendamment de leurs supports et acteurs. Le deuxième pas est synthétique : il en résulte des relations, des pensées et des lois relationnelles ; une représentation du troisième degré qui a pour objet d'englober les niveaux antérieurs. Mais c'est aussi une image purement mentale qui a rompu les connections sensori-motrices entre une action et une situation, entre un effet et une cause. Annulation du mouvement à la recherche d'une brèche ou d'un intervalle où le temps s'inscrit.

Spinoza, le grand penseur hollandais, dit que l'image “est l'empreinte”, “l'impression physique, l'affection du corps lui-même” sur un autre. Et au sens figuré, “l'image est l'idée de l'affection qui nous fait seulement connaître l'objet par son effet”. Mais il

arrojada al territorio baldío de la ficción. Para Spinoza, la imagen es un error. Y en tanto error, yerra. Equivocándose, prolifera por su cuenta, se transforma en parias. Llegado a este punto se abre una disyuntiva: o bien se aferra a la función designativa, la función psicológica de reconocimiento, como la llama Bazin, la imagen como huella, como afección o como idea de la afección, o bien en una actitud analítica, desmonta las propiedades materiales del objeto, rehaciéndolo de tal modo que le permita englobar, no ya objetos y acciones, sino relaciones y pensamientos, en una especie de representación de la representación. Se trata de la imagen-mental que Deleuze asigna a Hitchcock como clausura del cine de acción. Ruiz retoma la cuestión donde Hitchcock la deja. Si en este último hay siempre un fondo amenazante a la manera del "Unheimliche" (pulsiones violentas no simbolizadas por la ley del Edipo), de Freud (*La inquietante extrañeza*), nunca este fondo amenaza el orden como totalidad, sino a través de infracciones, excesos, puntos de intensidad, singularidades que sintomatizan una enfermedad.

En Ruiz, por el contrario, la amenaza está cumplida. La singularidad se apodera del discurso, haciendo que el fondo brille en la superficie. Las pulsiones volcadas hacia la superficie extienden la imagen en una exuberancia que destituye todo límite y arrastran en un flujo fascinante el orden del sentido. Esta irrupción de

ajoute : "une telle connaissance n'en est pas une, c'est tout au plus une reconnaissance". Par conséquent, si l'image est un mode imparfait de connaissance, elle doit renoncer à cette prétention. Ainsi libérée de toute responsabilité, l'image est jetée sur le terrain vague de la fiction. Pour Spinoza, l'image est une erreur. Et en tant que telle, elle fait erreur. En se trompant, elle prolifère de son côté, se transforme en parias. Une alternative se présente alors : ou bien elle s'accroche à la fonction de désignation, la fonction psychologique de reconnaissance, comme la nomme Bazin, l'image comme empreinte, comme affection ou comme idée de l'affection ou bien, dans une attitude analytique, elle démonte les propriétés matérielles de l'objet, le reconstituant de façon à englober, non plus des objets et des actions, mais des relations et des pensées, dans une sorte de représentation de la représentation. Il s'agit de l'image mentale que Deleuze attribue à Hitchcock en clôture du cinéma d'action. Ruiz reprend la question là où l'a laissée Hitchcock. Si chez ce dernier il y a toujours un fond menaçant à la manière du "Unheimliche" (pulsions violentes non symbolisées par la loi de l'Œdipe) de Freud (*L'inquiétante étrangeté*), ce fond ne menace jamais l'ordre en tant que totalité ; il le fait à travers des infractions, des excès, des points d'intensité, des singularités symptômes d'une maladie.

Le toit de la baleine (Het Dak Van de Walvis), 1981.



la superficie rompe la vieja noción de profundidad, con su topografía vertical del abismo. El modelo cosmológico es reemplazado por un modelo terrestre inventado por los Estoicos y llevado hasta sus últimas consecuencias lógicas y humorísticas por Lewis Carroll. En Ruiz, el cambio de modelo es fruto de un proceso que va desde *Los tres tristes tigres* a *Los destinos de Manoel*, pasando por *Las tres coronas del marinero* y *El territorio*. El resultado de esta evolución no es mero formalismo, sino la asimilación de la

filosofía analítica de Russell, Whitehead, Wittgenstein y los grandes lógicos. Sin embargo, a pesar de todo, Ruiz sigue apostando en sus modos de rodaje a "la estética del milagro", "lo que ocurre una vez"; supuesto teórico de André Bazin y todas las corrientes neorrealistas, que alcanza incluso a Godard, a Rohmer y, sin lugar a dudas, a Jean Renoir.

Es en este punto en que Ruiz se aparta de todas las investigaciones radicales de la vanguardia, de todas las tendencias antifigurativas. La novedad de Ruiz, consiste en recuperar la imagen como afección o como idea de la afección, sin que ello le signifique aceptar ingenuamente la teoría de las mediaciones. Escapa a la disyunción, aceptando ambos términos. Desarrollando dos investigaciones paralelas que se sintetizan en sus filmes. Por ejemplo, haciendo de la huella un punto de irradiación tan intenso que termina por desdibujar el referente hasta convertirlo en apariencia, puro simulacro.

#### LA IMAGEN BARROCA

Ahora bien, desde sus primeros filmes Ruiz ha cultivado de modo creciente una imagen tiempo barroca, constituida por pliegues, repliegues y despliegues, con un exterior o fachada que no conduce al interior, siempre cerrado sobre sí mismo. Así Leibniz y lo barroco son en Ruiz más que tópicos, verdaderos leit-motifs inherentes a la elaboración de una imagen. Por ello nos equivocaríamos si no viéramos en su arquitectura una construcción en dos pisos. Un primer piso conectado con la fachada a través de puertas y ventanas y dominado por la materia, y un segundo piso, como una cámara, inac-



*Les trois couronnes du matelot (Las tres coronas del marinero)*, 1982.

Chez Ruiz, au contraire, la menace est aboutie. La singularité s'empare du discours et rend le fond brillant en surface. Les pulsions propulsées à la surface étalement l'image dans une exubérance qui annule toute limite et entraînent dans un flux fascinant l'ordre du sens. Cette irruption de la surface casse la vieille notion de profondeur, avec sa topographie verticale de l'abîme. Le modèle cosmologique est remplacé par un modèle terrestre inventé par les Stoïciens et poussé jusqu'à des limites extrêmes de logique et d'humour par Lewis Carroll. Chez Ruiz, le changement de modèle est le fruit d'un processus qui va de *Tres tristes tigres* à *Les destins de Manoel*, en passant par *Les trois couronnes du matelot* et *Le territoire*. Le résultat de cette évolution n'est pas pur formalisme mais assimilation de la philosophie analytique de Russel, Whitehead, Wittgenstein et des grands penseurs de la logique. Pourtant, Ruiz continue malgré tout de parler dans ses modes de tournage sur "l'esthétique du miracle", "ce qui se produit une fois" ; supposé théorique de Bazin et de tous les courants néoréalistes, qui a même atteint Godard, Rohmer et, sans aucun doute, Jean Renoir.

Sur ce point, Ruiz s'écarte de toutes les investigations radicales de l'avant-garde, de toutes les tendances antifiguratives. La nouveauté de Ruiz consiste à récupérer l'image comme affection ou comme idée de l'affection, sans que cela signifie accepter ingénument la théorie des médiations. Il échappe à l'alternative, en acceptant les deux options ; en développant deux investigations parallèles synthétisées dans ses films. En faisant par exemple de l'empreinte un point d'irradiation si intense qu'il finit par effacer le référent et le transformer en apparence, pur simulacre.

cesible desde el exterior, que es propiamente la mònada, expresión del alma. Exterior de Trompe-L'oeil y de trampas fascinantes, envolturas materiales donde algo está plegado, muñecas rusas, cajas chinas que esconden lo que es de otra naturaleza, como la veta en el mármol. La narrativa de Ruiz no es más que la continuación por otros medios de esta formulación primera. Es la modulación informal sobre una historia proliferante, enmarañada en las dimensiones de lo virtual, lo actual y lo posible para expresar la naturaleza del extra ser, incorporal, o acontecimiento.

Hay en Ruiz una afirmación de la línea barroca, como invocación de una curva infinita, que es un descubrirse, un desplegarse desde sus primeros filmes chilenos: *Nadie dijo nada*, a la *Lechuza ciega*, pasando por *La hipótesis del cuadro robado*, *El territorio*, *El techo de la ballena*, *La ciudad de los piratas* y *Las tres coronas del marinero*. Experimentación de esta línea informal y caprichosa que cita, distorsiona, parafrasea, parodia, simula y se fuga en una aspiración de elevación, de renuncia a las masas pesadas, a los cuerpos que lastran e impiden el ascenso celeste. De ahí la insistente temática de los muertos-vivientes en su doble pertenencia a la materia más pesada y a las almas más aéreas. Tensión máxima de este universo curvo que describe los objetos y cuerpos sin una forma fija y definitiva sino como las fases de un cambio permanente. Objetil dirá Deleuze para caracterizar esta forma transitoria que no se completa y se abisma en su incompletud, en su constante variabilidad sobre un mismo continuo.

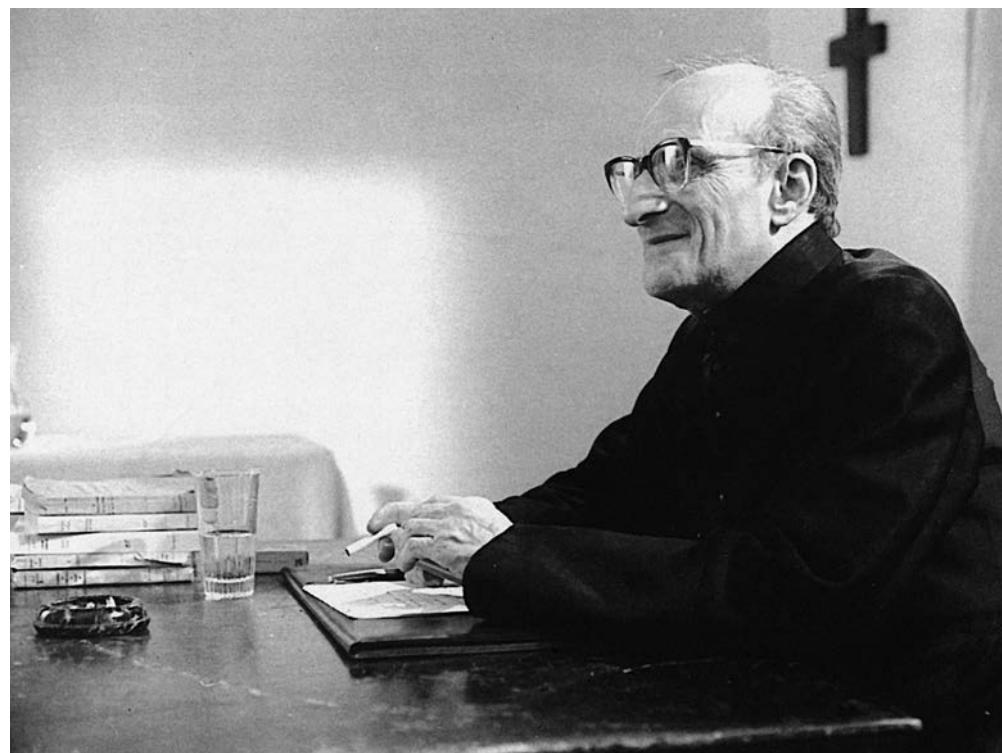
#### L'IMAGE BAROQUE

Ceci étant, depuis ses premiers films, Ruiz n'a cessé de cultiver une image temps baroque plié, repliée et dépliée, avec une façade extérieure qui ne communique pas avec l'intérieur, toujours fermé sur elle-même. Leibniz et le baroque sont donc chez Ruiz plus que des lieux communs, de véritables leitmotivs inhérents à l'élaboration d'une image. Ce serait par conséquent une erreur de ne pas voir dans son architecture une construction à deux étages. Le premier, relié à la façade par des portes et des fenêtres et dominé par la matière, et le second, comme une chambre noire, inaccessible depuis l'extérieur, véritable monade, expression de l'âme. Extérieur en trompe-l'œil et illusions fascinantes, enveloppes matérielles où quelque chose est plié, poupées russes, boîtes gigognes qui cachent ce qui est d'une autre nature, comme la veine dans le marbre. La narration de Ruiz n'est que la continuation par d'autres moyens de cette formulation première. C'est la modulation informelle d'une histoire prolifique, emmêlée dans les dimensions du virtuel, de l'actuel et du possible pour exprimer la nature de l'extra être incorporel ou événement.

Il y a chez Ruiz une affirmation de la ligne baroque, comme invocation de la courbe infinie, une façon de se découvrir, de se déployer depuis ses premiers films chiliens : de *Nadie dijo nada*, à la *La chouette aveugle*, en passant par *La hypothèses du tableau volé*, *Le territoire*, *Le toit de la baleine*, *La ville des pirates* et *Les trois couronnes du matelot*.

Expérimentation de cette ligne informelle et capricieuse qui cite, distord, paraphrase, parodie, simule et fuit dans une aspiration à l'élévation, un renoncement aux masses lourdes, aux poids morts qui empêchent l'ascension céleste. D'où la thématique insistante des morts vivants dans leurs double appartenance à la matière la plus lourde et aux âmes les plus aériennes. Tension maximale de cet univers courbe qui décrit les objets et les corps sans forme fixe et définitive mais comme phases d'un changement permanent. L'objectil dont parlera Deleuze pour

*La vocación suspendida (La vocation suspendue)* 1977.



### EL PROGRESO DEL CUERPO

La forma narrativa puede ser explicada de la siguiente manera: Ruiz, continuando a Carroll y los Estoicos, se preocupa en su cine menos de los cuerpos y sus causas que de las relaciones de efecto a efecto. Es decir, piensa más en todo lo que participa del extraser, del fantasma, del incorporeal, de sus relaciones con el muerto viviente, porque descubre que es esto lo que expresa la naturaleza misma del acontecimiento.

Si hay un orden del ser como identidad y de la realidad como un permanecer cuya expresión es el tiempo presente, existe otro de identidades mutables, de realidades que no pueden ser captadas sino en el movimiento y en el devenir expresado en una afirmación simultánea del pasado y del futuro. Es este modo el que Ruiz adopta de manera radical en sus filmes (*Las tres coronas del marinero*, *La ciudad de los piratas* y *Los destinos de Manoel*). La compatibilidad del orden del acontecimiento con la idea de la superación de la huella por el simulacro es lo que permite desencadenar torbellinos, historias embrolladas, situaciones paradójicas, desviaciones, chistes, singularidades libres. Madrigueras rizomáticas de múltiples salidas que plantean más que el juego de lo improbable, lo imposible.

Mirado de este modo, lo real pasa a ser un caso particular del todo abierto que es lo posible. Y explorado y agotado en toda su necesidad, lo posible desemboca naturalmente en lo imposible; en el muerto-viviente, en el fantasma, en el incorporeal, en la carne celeste y, finalmente, en la idea del cuerpo en tanto esencia eterna incorruptible, dejando el modo finito, el de los cuerpos vivientes, como un caso particular limitado de la sustancia absoluta que es Dios. Bajo este aspecto, la evolución de Ruiz desde una corriente neorrealista dependiente de la huella como afección, a una concepción neobarroca, no se presenta como un salto, sino como la consecuencia lógica de un proceso inmanente, como el desarrollo necesario al despliegue de su propia esencia o potencia de ser.

Si, como habíamos visto, lo que se narra en Ruiz es la aventura del muerto-viviente, del fantasma, del incor-



*L'éveillé du Pont d'Alma (El despertar del Puente de Alma) 1984*

caractériser cette forme transitoire incomplète abîmée dans son incomplétude, dans sa constante variabilité autour d'un même continu.

### LE PROGRÈS DU CORPS

La forme narrative peut s'expliquer de la façon suivante : Ruiz, à la suite de Carroll et des Stoïciens, se préoccupe moins, dans son cinéma, des corps et de leurs causes que des relations de cause à effet. C'est-à-dire qu'il pense davantage à tout ce qui participe de l'extra être, du fantôme, de l'incorporel, de ses relations avec le mort-vivant, parce qu'il découvre que c'est ce qui exprime la nature même de l'événement.

S'il y a un ordre de l'être comme identité et de la réalité comme permanence dont l'expression est le temps présent, il y a aussi celui des identités mutables, des réalités qui ne peuvent être captées que dans le mouvement et l'évolution exprimé dans une affirmation simultanée du passé et du futur. C'est ce mode qu'adopte radicalement Ruiz dans ses films (*Les trois couronnes du matelot*, *La ville des pirates* et *Les destins de Manoel*). La compatibilité de l'ordre de l'événement avec l'idée du dépassement de l'emprise par le simulacre est ce qui permet de déclencher tourbillons, histoires embrouillées, situations paradoxales, déviations, drôleries, libres singularités. Cavernes rhizomateuses aux multiples issues qui proposent, au-delà du jeu de l'improbable, l'impossible.

Envisagé ainsi, le réel devient un cas particulier grand ouvert qui est le possible. Exploré et épousé dans toute sa nécessité, le possible débouche naturellement sur l'impossible ; sur le mort-vivant, le fantôme, l'in-



*La chouette aveugle (La lechuza ciega) 1987.*

poral, no alcanza aún la noción de carne celeste, que es el objeto de mancillación por excelencia en Bataille. Para Bataille se trata de reintegrar a la carne celeste su parte excremencial excluida. En *Las tres coronas del marinero*, sin embargo, hay una referencia. Los muertos-vivientes comen, pero no necesitan excretar. Como contrapartida, los gusanos que salen de los cuerpos se convierten en mariposas. La anomalía y el efecto de sublimación tienen un objeto: inducir a un tránsito. Permitir el paso del cadáver viviente que existe, en parte, bajo el modo finito, al fantasma que es objeto de enunciación / invocación y que representa la superación de todo modo finito de existencia.

En la misma serie, el fantasma, sujeto a determinaciones causales, es superado por el doble, y éste, a su vez, por el cuerpo celeste que es en Ruiz una aspiración y no un punto de partida. Sin embargo, este devenir de los cuerpos tiene su paralelo en el devenir del hombre al niño pasando por la mujer. El niño representa la mayor viviabilidad y la mayor capacidad de transformación, aunque la serie en Ruiz no está clausurada.

En el plano significante, el cadáver-viviente del marinero de *Las tres coronas del marinero* es superado por el fantasma del niño asesino de *La ciudad de los piratas* que, a su vez, es superado por el doble incorporal de Manoel en *Los destinos de Manoel* donde, el marinero, seducido por las apariencias, termina siendo víctima, el niño asesino es la apariencia misma que seduce y victimiza. Pero Manoel es una apariencia que no necesita ser invocada, es el dominio de la apariencia por sí misma. Afirma el pasado y el futuro en el mismo instante, rompiendo toda causalidad corporal. En la serie significada, el hombre es superado por el niño, que, a su vez, es superado por la mujer, Isidore, que es capaz de engendrar algo que no necesita ser invocado, y ella es superada, a su vez, por la capacidad de devenir de Manoel, en *Los destinos de Manoel*.

Se advierte aquí un problema crucial, el de la velocidad de transformación. Velocidad de transformación del marinero en muerto-viviente, de éste en fantasma como salida alucinatoria del deseo. Y aún más rápida transformación del fantasma en doble incorporal y de éste en carne celeste para desembocar en la idea del cuerpo como esencia eterna objetiva.

A la menor velocidad de devenir de los muertos-vivientes de *Las tres coronas del marinero* se opone la un poco mayor del fantasma asesino de *La ciudad de los piratas* y a la aún mayor de Manoel en *Los destinos de Manoel*. Así podemos ver que la velocidad de fuga de la serie es creciente. Por ello en las dos historias donde el sustrato mítico pesa más, la leyenda del Caleuche en *Las tres coronas del marinero* y la del Trauco en *La ciudad de los piratas* el devenir se hace más lento y termina por detenerse.

corporel, la chair céleste et, finalement, sur l'idée du corps en tant qu'essence éternelle imputrescible, reléguant le mode fini, celui des corps vivants, à un cas particulier limité à la substance absolue qu'est Dieu. Sous cet angle, l'évolution de Ruiz depuis un courant néoréaliste où l'empreinte est affection, jusqu'à une conception néobaroque, n'apparaît pas comme un saut mais comme la conséquence logique d'un processus immanent, un développement nécessaire au déploiement de sa propre essence ou puissance d'être.

Si, comme nous l'avons vu, ce qui est raconté chez Ruiz est l'aventure du mort-vivant, du fantôme, de l'incorporel, cela n'atteint pas encore la notion de chair céleste, objet de souillure par excellence chez Bataille. Pour ce dernier, il s'agit de redonner à la chair céleste sa part excrémentielle exclue. Dans *Les trois couronnes du matelot*, cependant, il y a une référence. Les morts-vivants mangent, mais n'ont pas besoin d'excréter. En contrepartie, les vers qui sortent des corps se transforment en papillons. L'anomalie et l'effet de sublimation ont un objet : induire un transit ; permettre le passage du cadavre vivant qui existe, en partie, dans le mode fini, vers le fantôme qui est objet d'énonciation/invocation et qui représente le dépassement de tout mode fini de l'existence.

Dans la même série, le fantôme, sujet à des déterminations causales, est dépassé par un double et celui-ci, à son tour, par le corps céleste qui est chez Ruiz une aspiration et non un point de départ. Cependant, cette évolution des corps a un parallèle dans l'évolution de l'homme vers l'enfant, en passant par la femme. L'enfant représente la plus grande légèreté et la plus grande aptitude à la transformation, bien que la série, chez Ruiz, ne soit pas close.

Sur le plan signifiant, le cadavre vivant du marin de *Les trois couronnes du matelot* est dépassé par le fantôme de l'enfant assassin de *La ville des pirates* qui, à son tour, est dépassé par le double incorporel de Manoel dans *Les destins de Manoel* où le marin, séduit par les apparences, finit par être victime ; l'enfant assassin est l'apparence même qui séduit et sacrifie. Mais Manuel est une apparence qu'il n'est pas nécessaire d'invoquer, il est domination de l'apparence par elle-même. Passé et futur affirmés simultanément, toute causalité corporelle est rompue. Dans la série évoquée, l'homme est dépassé par l'enfant qui, à son tour, est dépassé par la femme, Isidore, qui est capable d'engendrer quelque chose qu'il n'est pas nécessaire d'invoquer, elle-même dépassée, à son tour, par la capacité d'évolution de Manoel dans *Les destins de Manoel*.

On touche ici un problème crucial, celui de la rapidité de transformation. Rapidité de transformation du marin en mort-vivant, de celui-ci en fantôme comme issue hallucinatoire du désir. Et celle encore plus rapide



*La ville des pirates (La ciudad de los piratas)* 1983.

El marinero queda atrapado en el barco fantasma y el niño asesino regresa al mar (magma original). En las dos películas los puntos de fuga no alcanzan el campo de inmanencia. La transformación se detiene. Pareciera que la detención indica un deseo de vuelta a lo indiferenciado, un retorno al origen. Si las dos historias escapan, a través de la “finta barroca”, al Edipo como ley trascendental paranoica, no encuentran, sin embargo, una salida al “flujo esquizo” que contienen. Se reterritorializan en una mónica que no se supera a sí misma.

#### FINALIDAD LIBERADORA

Win Wenders se quejaba, según cuenta Ruiz, que hoy era “imposible contar una historia”, a lo que él le replicaba: “Una tal vez no, pero dos sí. Y a partir de dos se pueden contar muchas”. Precisamente *Los destinos de Manoel*, narra tres historias intercaladas. A través de este dispositivo de cruce que promete, además, desvíos, ramificaciones ilimitadas, Ruiz llega a un método de proliferación narrativa que ya había ensayado en otros filmes. En este sentido *El tuerto* tiene una posi-

du fantôme en double incorporel et de celui-ci en chair céleste pour déboucher sur l’idée du corps comme essence éternelle objective.

À la rapidité d’évolution moindre des morts vivants de *Les trois couronnes du matelot* s’oppose celle un peu supérieure du fantôme assassin de *La ville des pirates* et celle encore supérieure de Manoel dans *Les destins de Manoel*. Nous voyons par conséquent que la rapidité de fuite dans la série va croissant. C’est pourquoi dans les deux histoires où le substrat mythique pèse le plus, la légende de Caleuche dans *Les trois couronnes du matelot* et celle du Trauco dans *La ville des pirates* l’évolution se ralentit et finit par s’arrêter.

Le marin est enfermé dans le bateau fantôme et l’enfant assassin retourne à la mer (magma originel). Dans les deux films, les points de fuite n’atteignent pas le champ de l’immanence. La transformation s’arrête. On pourrait croire que l’arrêt indique un désir de retour à l’indifférencié, à l’origine. Si les deux histoires échappent, à travers la “feinte baroque”, à l’Edipe en tant que loi transcendante paranoïaque, elles ne trouvent pas pour autant une issue au “flux schizo” qu’elles contiennent. Elle se reterritorialisent dans une monade qui ne va pas au-delà d’elle-même.

#### FINALITÉ LIBÉRATRICE

Wim Wenders se plaignait, comme le dit Ruiz, de ce qu’aujourd’hui il était “impossible de raconter une histoire”, ce à quoi il lui répondait : “Une peut-être, mais deux, oui. Et à partir de deux, on peut en raconter beaucoup”. Précisément, *Les destins de Manoel* raconte trois histoires imbriquées. Par ce dispositif de croisement qui promet, en outre, déviations, ramifications illimitées, Ruiz parvient à une méthode de prolifération narrative qu’il avait déjà inaugurée dans d’autres films. En ce sens, *Le borgne* occupe une position privilégiée dans son œuvre. Filmé les week-ends et en toute liberté, c’est un projet ouvert qui parle d’un homme qui, après la mort, vit des aventures insolites à travers son double incorporel capable de voyager dans l’espace et le temps. L’acteur qui l’incarne n’est pas toujours le même, “les acteurs changent de visage tout le temps, même quand ils parlent” (Ruiz). Même la lumière change au milieu d’un plan dans *Le toit de la baleine*, ou encore le décor dans *La vocation suspendue*, ou le monochromatisme vert de *Le territoire* qui produit un effet d’étrangeté, le fond étant vert et le premier plan normal. C’est ainsi

ción privilegiada dentro de su obra. Rodado los fines de semana y con absoluta libertad, es un proyecto abierto que trata de un hombre que, una vez muerto, vive aventuras insólitas a través de su doble incorporal que viaja atravesando el espacio y el tiempo. Incluso el actor que lo representa no es siempre el mismo, "los actores cambian de cara todo el tiempo, incluso mientras están hablando" (Ruiz). Así también cambia la luz en medio de un plano en *El techo de la ballena*, o el decorado en *La vocación suspendida*, o el monocromático verde de *El territorio* que produce un efecto de extrañeza porque el fondo es verde y el primer plano normal. En ese sentido funcionan las sombras cambiantes, los espejos, los paisajes pintados delante del objetivo de la cámara. Se trata de dispositivos técnicos que tienen una doble finalidad. En primer lugar excluyen de la narración el sentido como ley despótica y en segundo lugar aseguran una creciente velocidad de proliferación de objetos, luz, decorados, personas, para descubrir tras ellos la singularidad, la diferencia que los atraviesa en su movimiento, en su continuo e ilimitado descentramiento. A un permanente ser otro sin retorno, en la serie progresiva, se revierte, en el eterno retorno del otro hacia el sí mismo en la serie regresiva.

Los dispositivos de la maquinaria cinematográfica ruiciana tienen por objeto no contar una historia sino un racimo de historias. Se siente aquí el eco de la propuesta más radical de la literatura moderna el *Finnegan's Wake* de James Joyce. No sólo que una historia esconde otra historia virtualmente ad infinitum sino que además se narran varias historias intercaladas como en *Los destinos de Manoel*.

Se agregan además: desvíos, caminos sin salida, ilimitadas ramificaciones de este método rizomático, que es una madriguera de múltiples entradas y salidas que permite circular libremente el flujo esquizo sin conexiones fijas.

Tanto la naturaleza de la imagen, la forma y la intención de la narrativa, como los dispositivos de la maquinaria apuntan en Ruiz a la constitución de un plan neobarroco de existencia. Un universo dominado por la ley de curvatura, por pliegues que parten del exterior al interior, de lo bajo a lo alto. Por misteriosos pliegues que son en última instancia los del alma. Una cámara secreta, cerrada al exterior, con su propia luz, la monada de Leibniz, capaz en sí misma de contener el universo.

#### LA OTRA CARA DEL ESPEJO

El arte de la fuga en Ruiz tiene una finalidad liberadora. Liberación del movimiento en la gracia, liberación de la gravedad del adulto en la ingratidez femenina y en la pura viviandad del niño. Liberación de la realidad por la potencia de sueño que esconde. Liberación del sujeto

que fonctionnent les ombres changeantes, les miroirs, les paysages peints devant l'objectif de la caméra. Ce sont des dispositifs techniques à double finalité. D'abord ils excluent de la narration le sens comme loi despótique, et ensuite ils confèrent une rapidité de prolifération croissante des objets, de la lumière, des décors, des personnes, pour découvrir derrière eux la singularité, la différence qui les traverse dans leur mouvement, dans leur décentrage continu et illimité. D'un être autre et permanent dans la série progressive, on revient à l'éternel retour de l'autre vers lui-même dans la série régressive.

Les dispositifs de la machinerie cinématographique ruizienne n'ont pas pour objet de raconter une histoire mais un bouquet d'histoires. On trouve ici l'écho de la proposition la plus radicale de la littérature moderne, le *Finnegan's Wake* de James Joyce. Non seulement une histoire en cache virtuellement une autre à l'infini, mais plusieurs histoires imbriquées sont racontées comme dans *Les destins de Manoel*.

À tout ceci s'ajoutent déviations, chemins sans issue, ramifications illimitées de cet ensemble rhizomateux, grotte aux multiples entrées et sorties qui permet la libre circulation du flux schizo sans connections fixes.

La nature de l'image, la forme et l'intention de la narration, aussi bien que les dispositifs de la machinerie, visent chez Ruiz à construire un plan néobaroque d'existence ; un univers dominé par la loi de la courbe, les plis qui vont de dehors en dedans, le bas et le haut. Plis mystérieux qui sont en dernière instance ceux de l'âme. Chambre secrète, fermée sur l'extérieur, avec sa propre lumière, la monade de Leibniz, capable en elle-même de contenir l'univers.

#### L'AUTRE FACETTE DU MIROIR

L'art de la fuite chez Ruiz a une finalité libératrice. Libération du mouvement dans la grâce, libération de la pesanteur chez l'adulte dans l'apesanteur féminine et dans la pure légèreté de l'enfant. Libération de la réalité par la puissance de rêve qu'elle renferme. Libération du sujet par son inconscient. De l'Œdipe par le flux "schizo". Libération du savoir par le nonsens, du paradoxe par la drôlerie ; de la profondeur par la surface, du territoire social par la déterritorialisation ; des pulsions sadiques par la force, du cannibalisme par l'oralité comme jouissance. Libération de la vie par la mort. Du mort-vivant par le fantôme, de celui-ci par son double incorporel et de lui-même par la chair céleste du ressuscité et ce celle-ci par l'idée du corps en tant qu'essence éternelle imputres-

por su inconsciente. Del Edipo por el flujo "esquizo". Liberación del saber por el sinsentido, de la paradoja por el chiste; de la profundidad por la extensión superficial, del territorio social por la desterritorialización; de las pulsiones sádicas por la fuerza, del canibalismo por la oralidad como goce. Liberación de la vida por la muerte. Del muerto-viviente por el fantasma, de éste por el doble o incorporal y de éste por la carne celeste del resurrección y de ella por la idea del cuerpo en tanto esencia eterna incorruptible que afirma todas las potencias del ser en tanto participa de la sustancia absoluta que es Dios. Liberación de Dios en tanto participa de todos los modos y modalidades de lo existente y Liberación de Raúl Ruiz en tanto identidad fija por los múltiples espejos que le devuelven siempre un rostro distinto. Liberación del que aquí escribe en tanto su escritura no lo refleja.

Este artículo fue escrito por Christián Sánchez en 1987 y 1990, y rehecho en 2002.

#### CRISTIÁN SÁNCHEZ

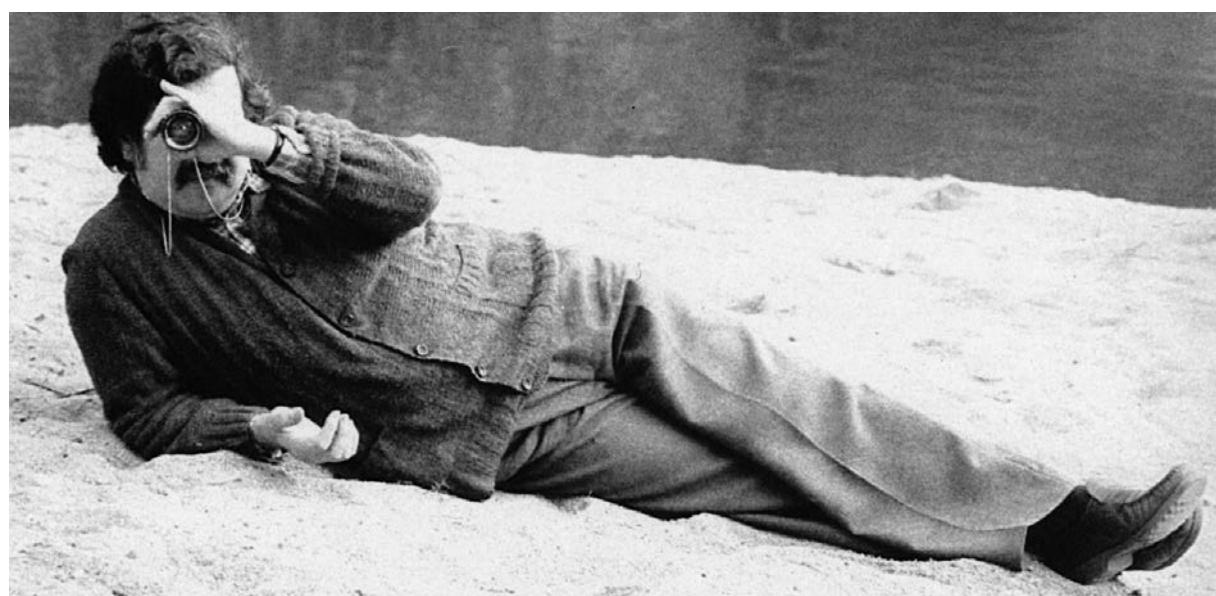
Nacido en chile en 1951, estudió cine en la Escuela de Artes de la Comunicación donde realizó su primer corto, *El que se ríe se va al cuartel* (1972). En 1973 no pudo terminar, *Esperando a Godoy*. Su primer largometraje, *Vías paralelas* (1974, codirigido con Sergio Navarro). Tras rodar *El zapato chino* dirigió *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983) y *El cumplimiento del deseo* (1985), ninguno de los cuales tuvo lanzamiento comercial. Su trabajo más reciente es *Cautiverio feliz* (1998). Acaba de obtener la beca Tinker para dictar clases de teoría del cine en la Universidad de Stanford, California.

#### RESUMEN

Escrito por uno de sus ex alumnos que se quedó en Chile, a pesar de la dictadura, este artículo recorre la continuidad de la creación cinematográfica de Raúl Ruiz, desde los años de la Unidad Popular hasta la década de los noventa, durante la cual el cineasta siguió trabajando en Francia. El análisis de la escritura creativa de Ruiz considera la naturaleza de la imagen y del cuadro, la forma y el invento narrativo y los dispositivos y finalidades de la maquinaria cinematográfica.

#### PALABRAS CLAVE

Raúl Ruiz - escritura cinematográfica - invento narrativo - finalidad de la maquinaria filmica - teoría constructiva.



cible qui affirme toutes les puissances de l'être en tant qu'il participe de la substance absolue qu'est Dieu. Libération de Dieu en tant qu'il participe de tous les modes et principes de l'existant et libération de Raúl Ruiz comme identité fixe par les multiples miroirs qui lui renvoient un visage toujours différent. Libération de celui qui écrit ici en tant que son écriture n'en est pas le reflet.

#### TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILIEN) PAR ODILE RIGONI

Cet article a été écrit par Cristián Sánchez en 1987 et 1990, et repris en 2002.

#### CRISTIÁN SÁNCHEZ

Né au Chili en 1951, il a étudié le cinéma à l'Ecole des Arts de la Communication où il réalise son premier court métrage *El que se rie se va al cuartel* (1972). En 1973 il ne termine pas *Esperando a Godoy*. Son premier long métrage, *Vías paralelas* (1974) fut coréalisé avec Sergio Navarro. Après avoir tourné *El zapato chino*, il réalise *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983) et *El cumplimiento del deseo* (1985), aucun ne fut exploité commercialement. Son dernier opus est *Cautiverio feliz* (1998). Il vient de recevoir la bourse Tinker pour donner des cours de théorie cinématographique à l'Université de Standford, Californie.

#### RÉSUMÉ

Écrit par l'un de ses anciens élèves resté au Chili malgré la dictature cet article retrace la continuité de la création cinématographique de Raúl Ruiz, depuis les années de l'Unité Populaire jusqu'aux années quatre-vingt-dix pendant lesquelles le cinéaste poursuit son travail en France. L'analyse de l'écriture créative de Ruiz aborde la nature de l'image et du cadre, la forme et l'invention narrative et les dispositifs et finalités de la machinerie cinématographique.

#### MOTS CLÉS

Raúl Ruiz - écriture cinématographique - image - invention narrative - finalité de la machinerie filmique - théorie constructive.