

**UNIVERSIDAD CENTRAL**  
**FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE**  
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



Vásquez Rocca Adolfo  
**Raúl Ruiz; La Poética del Cine y la Deconstrucción  
de la Teoría del conflicto central**  
Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen V N°14.  
Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje  
Universidad Central de Chile.  
Santiago, Chile. Agosto 2008

# RAÚL RUIZ; LA POÉTICA DEL CINE Y LA DECONSTRUCCIÓN DE LA TEORÍA DEL CONFLICTO CENTRAL (1).

ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA

## RESUMEN

*Este texto corresponde a la Conferencia de igual título dictada por el profesor Dr. Adolfo Vásquez Rocca, en el marco de un ya mítico Simposio Interestamental en torno a la figura de Raúl Ruiz organizado por las Universidades de Valparaíso. Aquí se aborda de modo sumario tanto la propuesta ruiziana de un Poética del Cine, así como la desconstrucción de la teoría del conflicto central, la cual comporta una revisión de la crítica al teatro antiguo y la defensa del teatro moderno hecha por Bernard Shaw y por Ibsen. El autor profundiza en la filmografía ruiziana, la que expone poéticamente las fisuras de la condición posmoderna y la descomposición de los metarelatos que constituyen los ejes ideológicos relativos a la "teoría del conflicto central".*

## ABSTRACT

*This text corresponds to the Conference of same title dictated by the professor Dr. Adolfo Vásquez Rocca, in the mark of an already mythical Interestamental Symposium around Raúl Ruiz's figure organized by the University of Valparaíso. Here it is approached so much in a summary way the proposed ruiziana of a Poetic of the Cinema one, as well as the desconstrucción of the theory of the central conflict, which behaves a revision to the old theatre critic and the defence of the modern theatre made by Bernard Shaw and for Ibsen. The author deepens in the ruiziana filmography, the one that poetically exposes the fissures of the postmodern condition and the decomposition of the metarelatos that constitute the ideological relative axes to the "theory of the central conflict".*

---

1 Este texto corresponde a la Conferencia de igual título dictada por el profesor Dr. Adolfo Vásquez Rocca, en el marco de un ya mítico Simposio Interestamental en torno a la figura de Raúl Ruiz organizado por las universidades de Valparaíso. [Deberá recordarse que Raúl Ruiz fue profesor de la cátedra de Cine del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso a comienzo de los años '70-] Aquí se aborda de modo sumario tanto la propuesta ruiziana de un Poética del Cine, así como la desconstrucción de la teoría del conflicto central, la cual comporta una revisión de la crítica al teatro antiguo y la defensa del teatro moderno hecha por Bernard Shaw y por Ibsen.

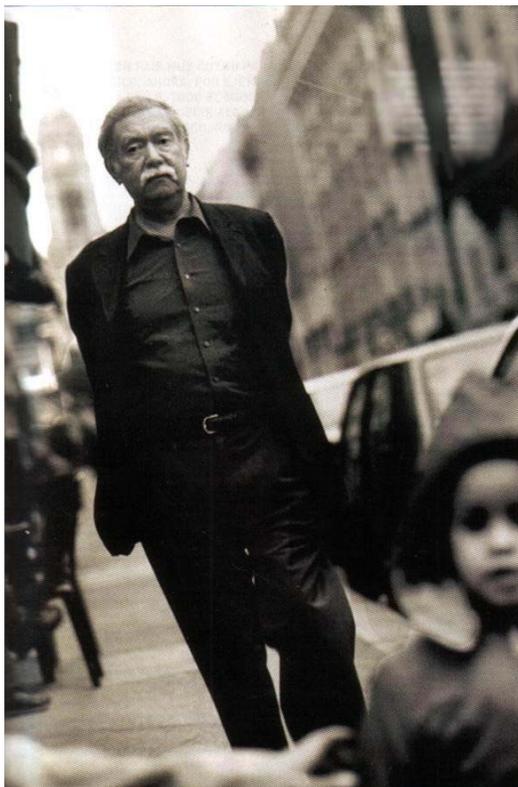
Dado que en su Conferencia el profesor Vásquez Rocca contó con el realce de la presencia del mismo Raúl Ruiz, con quien sostuvo una conversación sobre los tópicos antes referidos, se ha decidido incorporar al texto definitivo las valiosas puntualizaciones que el cineasta fue realizando bajo la forma de diálogo durante la ponencia. Sólo, por razones de estilo, no se incorporaron la serie de anécdotas y eruditas observaciones que Ruiz empleó para ilustrar su original y lúcido pensamiento sobre el arte cinematográfico y sobre la cultura en general, quedando estas cuestiones reservadas para un proyecto editorial, esta vez bajo la forma de libro, al alero de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

**PALABRAS CLAVES**

*Poética del cine, modos de identidad, metáforas y paradojas.*

**KEY WORDS**

*Poetic of the cinema, ways of identity, metaphors and paradoxes*



### CAHIERS DU CINÉMA: EL CASO RUIZ

Para nadie en el ambiente cinematográfico fue sorpresa cuando Raúl Ruiz, radicado en París, a fines de la década del ochenta era galardonado con un “premio” especial, recibido por pocos cineastas en la historia del cine mundial: *Cahiers du Cinéma*, la mítica revista de cine francesa, representativa del nivel más avanzado entre la crítica europea, venía a dedicar un número entero a Ruiz. Homenaje sin duda, al cineasta “francés” más importante del momento, el único que está planteando líneas renovadoras en un arte reducido a un grupo de grandes clásicos (Rohmer, Bresson, Godard), pero que ha sido escaso en nuevos autores.

“Hay en el cine una virulencia, un poder de subversión de las proporciones y de las jerarquías, un poder de subversión lógica que Raúl Ruiz pone en acción implacablemente, sin remordimiento, sin nunca plantearse la pregunta de saber si será seguido, si el público comprenderá, si incluso habrá para eso un público, si incluso el film será exhibido. No ya que no desee que sus films no sean vistos y apreciados, sino que él sabe que nada debe retardarlo, hacerlo flaquear, distraerlo de su voluntad corruptora, ni siquiera, y menos que nada la esperanza de una ‘comunicación’ con el público, del *feed back*, esa plaga de nuestro tiempo”.

Pascal Bonitzer, en *Cahiers du cinema*, Francia.

## 1. CINE, ALTERIDAD Y MODOS DE IDENTIDAD; LA CONCIENCIA COMO OBJETO MOVEDIZO.

Raúl Ruiz ha configurado en su filmografía un universo poético de sensibilidad barroca. El cine de Ruiz es un cine de paradojas. De relatos laberínticos y recursivos. Ellos dan forma a una poética cuya retórica consiste precisamente en, a partir de juegos y contradicciones lógicas, deconstruir las convenciones canonizadas por el cine norteamericano, convenciones que giran en torno al eje ideológico de la *teoría del conflicto central*, la que, a su vez, no es sino la operacionalización narrativa de los mecanismos de la competencia, característico del modelo neoliberal.

Todo el cine de Ruiz es un cine “torcido”, porque es visto a través de curiosos prismas, siempre desnaturalizando la perspectiva clásica: un cine de “tuerto” (que es el título de una de sus películas). Así como cada plano ruiziano lleva una marca, una cifra, o un secreto -un poco como Welles, y los más grandes-una torsión, él propone ejes de toma de vista imposibles, utiliza todos los trucos; la banda sonora a su vez es polifónica, multilingüe, resuena con tantos acentos diferentes como co-producciones o personajes hay en la ficción.

En el cine de Ruiz, la conciencia es un objeto movedizo, inestable, en fuga; un objeto que depende de un aparato perceptual que puede ser engañado, manipulado, embriagado, y que construye la realidad con retazos de todo ello: recuerdos distorsionados, datos perdidos, sueños inconclusos, sistema de orientación y medición en continuo colapso. Si el cine de Ruiz supone una mirada sobre la alienación, no lo hace desde una teoría social, sino desde una perspectiva epistemológica y una sospecha óptica; la realidad es inquietante y dudosa no porque dependa de la posición del espectador, sino porque depende del equipamiento de un espectador mal equipado.

El cine de Ruiz en sus inicios se propuso explorar las formas de alienación, la violencia subrepticia, su gestualidad solipsista y su lenguaje tautológico: un programa “antropológico”, según la expresión usada con más frecuencia en la historiografía del cine. Y aunque no se puede discutir que esta lectura funciona vigorosamente con *Tristes tigres*, a 30 años de distancia resulta evidente que no es la única, y desde luego no la última. Hay en esta película unos chilenos deambulantes, sí, pero sobre todo hay unas conciencias desbaratadas, unas identidades al borde del naufragio que se buscan desesperadamente a través de gestos mecánicos y frases sin fondo. Como lo harán más tarde los frustrados compañeros de *Diálogo de exiliados*.

Ruiz durante su carrera en Chile, en la indagación de los modos de identidad nacional<sup>2</sup> -encara la pérdida del territorio, desde el no-territorio. la superficie líquida de un barco errante y el cuento de un marinero que busca cumplir un compromiso imposible. Y por si se cree que esta mirada elude los alcances políticos que marcan al exilio, reténgase la carta de la madre de alquiler: “Honrarán a su madre según estos preceptos. Desarrollar la memoria, no la egoísta, sino la colectiva. Si alguno recuerda algo, hará como si nada hubiera ocurrido. Todos deben comprender la misma, que se acuse de ignorancia. Honrarán siempre con la imaginación, inventando nuevos modos de unirse...”

Quizás esta percepción de la chilenidad permitió a Ruiz descubrir que el quebrantamiento de lo que, en sus palabras, *llamábamos conciencia era un fenómeno más universal que local*. O

---

2 Jacqueline Mouesca: *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Ediciones del Litoral, Madrid, 1988.

quizás esa visión formó siempre parte de su poética. Poética que pudo configurar tras su exilio en París, donde demostró la integridad de sus convicciones artísticas al filmar en todos los formatos y sistemas de producción siempre según su visión personal, sin detenerse ni capitular un ápice. Es precisamente en su capacidad de rodar bajo cualquier situación presupuestaria, su desdén por los recursos, donde se hace patente la condición del artista y del genio.



## 2. LA POÉTICA DEL CINE Y LA CONDICIÓN POSTMODERNA.

Ruiz ha venido, en estas últimas décadas, filmando la descomposición del relato en tanto artificio productor de sentido y ordenador de la realidad. No se trata sólo de los "grandes relatos" de que hablaba Jean-Francois Lyotard, sino de todos los relatos posibles, empezando por (o terminando con) en el propio cine. A diferencia de los autores empeñados en desnudar la mecánica del acto artístico (Peter Greenaway) o de revelar la intervención del aparato fílmico (Abbas Kiarostami), Ruiz denuncia la mentira de la óptica: sus películas hablan del cine no como medio artístico, sino como artificio del ojo. En ellas son mucho más importantes los encuadres que las situaciones o los personajes, la imagen que el argumento.

Los personajes ruizianos son discursos, identidades vaciadas en fragmentos de discursos. El "ciego" que siempre mentía" (*Las tres coronas del marinero*), la adivina "que ve el pasado" (*Imágenes de muerte*), la tía psicoanalista (*Genealogía de un crimen*), la extraviante Amelia López (*La barca dorada*), las alegorías vivientes (*La hipótesis del cuadro robado*), el diablo que habla como argentino (*Nadie dijo nada*) no pueden ser entendidos con arreglo a la dramaturgia o la psicología tradicional, sino sólo en relación con la construcción precaria de identidad del discurso. En el cine de Ruiz la impostura – tanto del narrador en off como de los personajes – es una pista hermenéutica para desentrañar las conspiraciones narrativas con que el genio de Ruiz nos hace perder pie una vez que nos internamos en su universo poblado de *alteridades*, de dobles y fantasmas.

En los últimos años, Ruiz ha teorizado sobre su propia práctica narrativa, buscando derrocar el principio del "conflicto central" que ordena la narrativa tradicional.

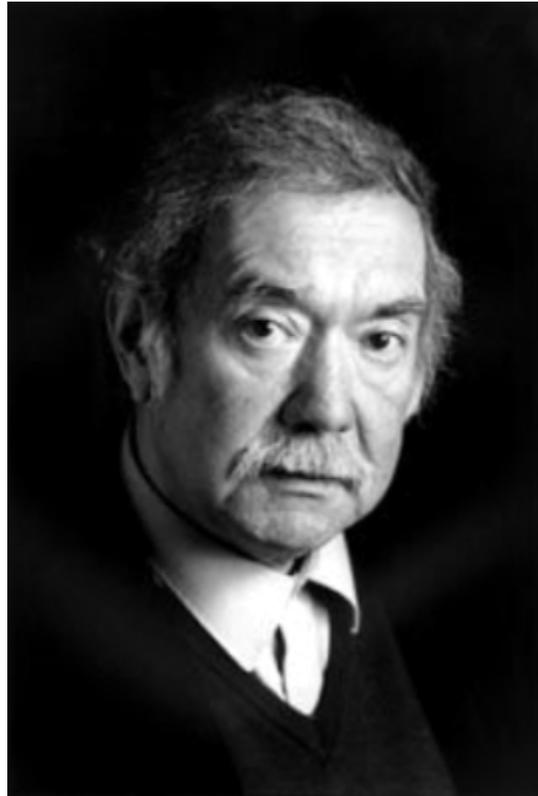
El cine de Ruiz nace de una continua reflexión acerca del lenguaje y los modos narrativos del cine, así como de su gusto por la experimentación. Aquí cabe una advertencia inicial, el lenguaje de Ruiz ha sido tomado con excesiva seriedad, tal vez debido a que en sus películas poca gente ríe. Pero no nos engañemos, son obras cargadas de un humor corrosivo que desafía las convenciones más persistentes.

El humor constituye para Freud un espacio lúdico de regresión a modos infantiles de actuar y pensar; un momento, tal vez el único, donde esta –socialmente permitido– liberar la agresividad, la obscenidad y el absurdo que es parte de nuestra *anatomía* psicológica. Reírse, sin embargo, no es sólo, ni principalmente, un modo de expresión de la irracionalidad, sino –sobretudo– una manera de pensar. Por ello es que, con justa razón, se considere que toda broma enmascara un problema serio.

Tal vez por esto Wittgenstein, filósofo paradigmático de los juegos de lenguaje y los nuevos contextualismos a los que Ruiz es tan cercano, propone, con toda seriedad, que un tratado de Filosofía bien puede estar constituido sólo por chistes o sólo por preguntas.

En la que probablemente sea su película más hilarante, *El techo de la ballena*, Ruiz lleva esa visión hasta sus límites, con un grupo de científicos que investiga a una tribu cuyo idioma consiste en una sola palabra. Esta clase de humor, esta burla de los supuestos culturales y civilizatorios, esta mofa de las formalidades del "conocimiento" está en la base del programa estético de Ruiz. Y si ello desconcierta a muchos espectadores, sólo se debe al supuesto de que el humor no forma parte de los atributos del gran arte. Como todos creadores mayores, Ruiz se anticipó en muchos años a la filosofía y a la ciencia social. Su mundo intelectual estaba enteramente formado mucho antes de que Lyotard describiera en 1979 *La condición*

*postmoderna*. Y aun así, ese mundo está en el centro del postmodernismo del mismo modo que Picasso pudo estar en el centro del cubismo: anunciando, junto con su expansión máxima, la proximidad de su superación.



### 3. EL DESMANTELAMIENTO DE LA TEORÍA DEL CONFLICTO CENTRAL

Expongamos el primer enunciado de esta teoría: “Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que la obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor del conflicto central”<sup>3</sup>.

Para decirlo sumariamente y de paso develar uno de los supuestos ideológicos en los que se funda la teoría del conflicto central, digamos desde ya que el cine de Ruiz refuta o, si se quiere, deconstruye algunas tesis epistemológicas, como la creencia en un mundo armónico y en una sola historia posible para el universo –al modo determinista–. El cine de Ruiz, sin ser un cine de tesis, según intentaré mostrar, es un cine postmoderno. En sincronía con este “momento postmoderno”, que implica articular relatos que podrían ser excelentes ilustraciones de las más contemporáneas teorías semánticas –como la de Kripke acerca de los mundos posibles<sup>4</sup>–, el

---

3 RUIZ, Raúl, *La Poética del Cine*, Ed. Sudamericana, Santiago, 2000, p. 19.

4 Ensayo “Mundos posibles y ficciones narrativas”, Adolfo Vásquez Rocca, en *A Parte Rei* 37, Enero de 2005 Revista de Filosofía de la Sociedad de Estudios Filosóficos de Madrid. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez37b.pdf>

cine de Ruiz se emancipa de las pretensiones de los “grandes relatos”, de las ideologías totalizadoras derivadas de la voluntad de sistema. En su cine, subyace más bien una fascinación por las aparentes “pequeñas historias”; un rechazo del racionalismo de la modernidad en favor de un juego de signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones. En el cine de Ruiz se deja entrever la transformación estética de la sensibilidad de la Ilustración por la del Cinismo contemporáneo. Donde la ironía es una de las claves hermenéuticas para aproximarse al cine de Ruiz y entender los constantes “guiños” que esta haciendo al espectador. Donde había una moral de la linealidad y univocidad –esto, en el marco de la lógica narrativa– Ruiz introduce pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de inerciales códigos narrativos, tiranizados por el principio de identidad y de no contradicción (preconizados por la Lógica de Aristóteles), el cine de Ruiz se abre al “así y también así” en lugar del unívoco “o lo uno o lo otro”, elementos con doble funcionalidad, cruces de lugar en vez de unicidad clara. Para decirlo con un artefacto de Parra<sup>5</sup> “Ni sí ni no, sino todo lo contrario. El último reducto posible para la filosofía<sup>6</sup>”; en este caso para el cine, después de la decretada muerte del cine.

Volvamos al curso de nuestro desarrollo. La teoría del conflicto central tiende a hacernos creer que el mundo tiene una cierta armonía y que esta armonía es alterada por la violencia de la voluntad de atacar a otro para conseguir algo.

Yo quiero algo, si quiero algo trato de –conseguirlo– hacerlo, siempre alguien se opondrá, yo me llamo protagonista, el que se opone se llama antagonista; luchamos, esta lucha se agudiza, mientras más se agudiza todo lo que pasa en torno a la película u obra de teatro se va concentrando. Uno se va interesando en esto, uno quiere saber si ganará uno u otro (como en un partido) y finalmente gana uno; para esto, claro está, hay un complejo sistema de normas acerca de curvas de crisis, de clímax, etc.

Ahora bien ¿dónde esta el origen de todo esto? El origen ideológico-estético de la teoría del conflicto central puede encontrarse a fines del siglo XIX en la crítica al teatro antiguo y la defensa del teatro moderno hecho por Bernard Shaw y por Ibsen.

Esta teoría se convierte no sólo en el esquema de toda narración teatral, sino también en el esquema que impera todas las formas de ser del hombre moderno, y aquí ocurre algo curioso, se ha llegado al punto en que los sistemas narrativos están influyendo en la manera de ser y de actuar de la gente, la gente se inspira en las películas para hacer cosas.

Hemos llegado a un punto en el que el arte, y en particular el cine, ha vuelto a cumplir la función que alguna vez tuvo, la de engendrar formas de vida, no sólo individuales sino colectivas e institucionales en tanto configura no sólo un discurso, sino también una fuerza productora de “realidades” o al menos de relatos. Lo que en el marco constructivista es más o menos lo mismo: “La realidad es una narrativa exitosa”.

---

-Reeditado en Revista Literaria Baquiana, Miami, Florida. EE. UU. Año VI. Nº 33/34. Enero-abril de 2005 pp. 159 a 167.

[http://www.baquiana.com/numero\\_xxxiii\\_xxxiv/Ensayo\\_II.htm](http://www.baquiana.com/numero_xxxiii_xxxiv/Ensayo_II.htm)

5 Adolfo Vásquez Rocca, Artículo “Nicanor Parra: antipoesía, parodias y lenguajes híbridos”. (Homenaje con motivo de los 90 años del Anti-Poeta) En Biblioteca Virtual de Literatura / Satírica / Crítica Sevilla, España.

<http://www.trazegnies.arrakis.es/parra.html>

6 PARRA, Nicanor, *Discurso de Guadalupe*, en “Nicanor Parra tiene la palabra”, Compilación de Jaime Quezada, Editorial Alfaguara, Santiago, 1999.

Ortega, por su parte, en “*El origen deportivo del Estado*”<sup>7</sup> señala que los hombres jóvenes, que son activos y enérgicos luchan, compiten; de esto surge un cierto interés por el deporte; luego, una vez cuando los hombres fijan ciertas reglas de esos deportes y esos deportes son todos el mismo y a la misma hora eso se llama obra de teatro, cuadro, se llama música; y de ahí cuando se retira el placer –lo lúdico– el sentido de la fiesta, ahí aparecen las Instituciones jurídicas y aparece el Estado. Hoy frente a cierta decadencia de los estamentos del Estado podríamos decir, que si bien, al parecer nuestras instituciones han nacido de ciertas películas, de seguro que éstas no han sido las mejores.

Por ahí se comienzan a entender las razones por las cuales Ruiz ha militado queriendo cambiar la estructura narrativa del cine –su lucha contra la teoría del conflicto central–. La primera razón es que éste no es un problema trivial y tiene directa relación con el *ethos* del hombre que vive en una cultura y que se nutre de cierto cine –de paso digamos, si es que no se ha advertido, que la teoría del conflicto central se corresponde con la ideología norteamericana– y con el modo como surge o se producen las instituciones que dan forma a nuestra sociedad occidental. Lo que he querido mostrar hasta ahora –sin estar seguro de haberlo logrado– es que el cine de Ruiz, cuyo conflicto central es su lucha con la teoría del conflicto central, supone una mirada sobre la alienación, mirada que no sólo asume la forma de profunda crítica social, sino que también revisa, en vistas a desmantelar, las bases epistemológicas en que se funda el proyecto racionalista de la modernidad.

La teoría del conflicto central, podemos agregar, excluye de igual modo, las así llamadas escenas mixtas: una comida ordinaria interrumpida por un incidente incomprensible –sin razón ni rima, sin consecuencia– y que terminará en algo desconcertantemente trivial.

Peor aún, no hay ahí lugar para escenas compuestas de sucesos “en serie” varias escenas de acción se suceden, sin por ello continuarse en la misma dirección.

Los orígenes de esta teoría –la del conflicto central– se hallan en los clásicos del teatro moderno, ya referidos, Ibsen y Shaw, aunque en rigor es posible rastrearla hasta el mismo Aristóteles. Los alcances de la misma nos aproximan a dos concepciones filosóficas, a las que Ruiz llama ficciones. La una es la concepción en la que el mundo se construye a fuerza de choques que afectan al sujeto cognoscente, y en la que el mundo no es sino un conjunto de colisiones. La otra ficción filosófica implícita en la teoría del conflicto central remite a la dialéctica de Engels según el cual el mundo es un campo de batalla en el que se enfrentan tesis y antítesis en busca de una síntesis común. Como se ve, ambas teorías van en el mismo sentido y apuntan a lo que se podría llamar una “presunción de hostilidad”<sup>8</sup>.

Del principio de hostilidad constante en las historias cinematográficas resulta una dificultad suplementaria: la de obligarnos a tomar partido. La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y se propone embarcarnos en un viaje en el que, prisioneros de la voluntad del protagonista, estamos sometidos a las diferentes etapas del conflicto en el cual el héroe es a la vez guardián y cautivo. Al final, somos puestos en libertad, entregados a nosotros mismos, sólo que algo más tristes que antes y sin otra idea en la cabeza que la de embarcarnos lo antes posible en otro crucero.

---

7 ORTEGA Y GASSETT, José, *El origen deportivo del Estado*, OC II, 607-624 (1924).

8 RUIZ, Raúl, *La Poética del Cine*, Ed. Sudamericana, Santiago, 2002.



#### 4. LA TEORÍA DEL CONFLICTO CENTRAL Y LAS NORMAS DEL CINE NORTEAMERICANO.

La teoría del conflicto central y lo que de ella se deriva, está, según Ruiz, relacionado con ciertas discusiones sobre el determinismo y la libertad, la posibilidad de un individuo de escoger su propio destino. El mundo no es un puro conjunto de hechos de voluntad. Siempre hay un juego entre lo que uno quiere y los accidentes. El que tiene en cuenta el azar y es capaz de equilibrarlo con la voluntad, puede dar un cine muy distinto del norteamericano, en el que sólo juega la voluntad. Hay un cine, también, que hace exactamente lo contrario del cine norteamericano: viene del folletín del siglo diecinueve que conocemos pervertido en las telenovelas que constituyen una lógica narrativa alternativa. Allí, en el folletín, dada una situación se hacen las inferencias, se sacan las consecuencias. La gente debe interesarse en como van a pasar las cosas pero ya conoce el final.

Kafka, que es la versión abstracta de este sistema, es lo mismo, se sabe ya que el agrimensor nunca llegará al castillo.

Si volvemos al cine, en particular al género del melodrama, donde Fassbinder, aún siguiendo a los maestros como Douglas Sirk, supo imponer su sistema narrativo, sus obsesiones y sus demonios, podemos decir que encontramos un esquema similar, por cierto propio del melodrama, el sentimiento de fatalidad, que convierte en vana agitación la lucha de sus personajes para evitar desenlaces que ya están decididos. Desenlaces de un drama previamente inmovilizado: donde el conflicto es mera ilusión.

Ahora bien, el feroz apetito de este concepto depredador va mucho más allá y constituye un sistema normativo. Una lógica como moral de la realidad o, en último término, de la narratividad. Sus conceptos han invadido la mayor parte de los centros audiovisuales; posee sus propios

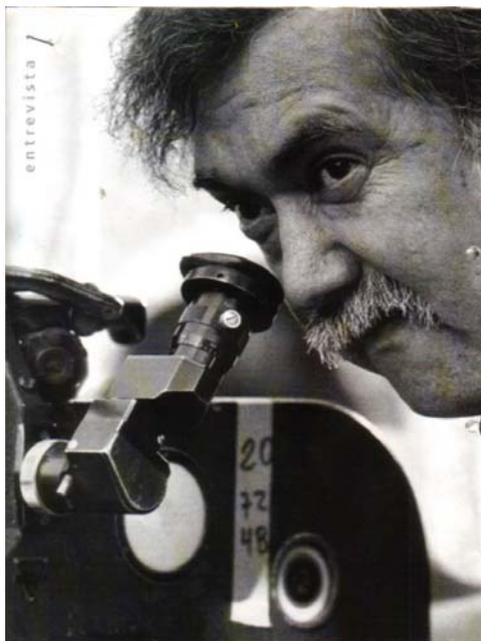
teólogos e inquisidores, así como su policía del pensamiento y la creación. Desde hace algún tiempo toda ficción que contravenga aquellas reglas será juzgada como condenable.

Sin embargo no hay equivalencia entre la teoría del conflicto y la vida cotidiana. Es cierto que las gentes se baten en pugnas y entran en competencia; pero la competencia no tiene la capacidad de concentrar en torno a ella la totalidad de los sucesos que le conciernen, no posee tal peso gravitatorio.

Examinemos la cuestión, veamos el tema de la elección; se trata de escoger –la paradoja de la libertad en Sartre–. No nos queda más que escoger; actuar; el personaje no puede cancelarse y volver a su casa, en cuyo caso no habría historia.

Pero el problema es más complejo, no es sólo cómo se constituye la historia a partir de la elección, sino si hay más de una historia posible para el universo, en este caso. (Cuestión que también –si seguimos a Schopenhauer– es una ficción, dado que la pregunta decisiva que aquí se impone es si podemos querer –en el sentido de elegir– lo que queremos).

Pero antes de terminar, una última consideración en torno al tema de la decisión, y una confesión. Parafraseando a Ruiz cabe decir que cada decisión esconde otras más pequeñas – puede ser cínico o irresponsable– pero no puedo dejar de pensar que al tomar una decisión – por ejemplo, la de encontrarme aquí frente al computador– esta misma esconde una serie de otras decisiones que nada tienen que ver con ella. Mi decisión es un disfraz y tras ella reina la indeterminación, lo aleatorio y azaroso. Para ser franco, había decidido no publicar este Artículo sobre Ruiz y, sin embargo, ya lo ven, lo he hecho.



## 5. POLISEMIA VISUAL, PLAN SECRETO Y SINFONÍA DRAMÁTICA

El universo narrativo ruiziano que me he propuesto analizar está hecho de historias que se entrelazan y se cruzan reingresando sobre sí mismas, al modo de las paradojas, donde se pone en entredicho el principio de no contradicción que, como he señalado tiranizó durante siglos la lógica de Occidente; dando, de este modo, lugar a una especie de polisemia visual, donde se explora –por ejemplo– la idea, tan cara para la física cuántica, de que no existe simplemente una historia para el universo, sino una colección de historias posibles para el mismo, todas igualmente reales. A esta posibilidad, la de internarse en los zigzagueos de estas historias, que se van armando a la manera de una urdiembre ontológica que entrelaza las diversas dimensiones de una realidad que en último término, y en una apelación chamánica, Ruiz dirá que obedece a un plan secreto que siguen todas sus películas.

Descubrir el plan secreto, descubrir la retórica de Ruiz, unir poéticamente la película fuerte con la débil, reflexionar acerca de las paradojas, la lógica recursiva como medio narrativo y estético, es el objetivo de este Artículo, el cual debe ser considerado sólo como una aproximación a un proyecto editorial mayor.<sup>9</sup>

La forma de polisemia visual que quiero tratar –señala Ruiz<sup>10</sup>– consiste en mirar una película cuya lógica narrativa aparente sigue siempre más o menos una historia, y cuyos vagabundeos, fallas, recorridos en zig-zag, se explican por su plan secreto. Este plan sólo puede ser otra película no explícita cuyos puntos fuertes se ubican en los momentos débiles de la película aparente. Imaginemos que todos estos momentos de relajo o distracción narren otra historia, formen una obra que juegue con la película aparente, que la contradiga y especule sobre ella.

Agreguemos a este artificio lo que se podríamos denominar provisoriamente la *pulsión thanatica del plano*. Todo plano tiene tendencia a morir en el que viene después, de manera que es la esencial meta de ese plano y comunica esa energía que transporta al plano siguiente y así hasta que la película se acabe. La película es así una máquina de olvidar.

Como señalaba Hersch, el famoso escritor de películas de Hollywood, la función de toda escena es ser olvidada para mejor recordar la que viene después. La función, por lo tanto de una película cuando aparece en la paragrafía es olvidarse de ella.

Existe sin embargo la contraparte dialéctica de la función thanatica y es lo que concretizado en la figura retórica del plano secuencia, la instancia en que el plano se resiste a morir y más bien desea persistir. Todo plano tiene ganas de seguir viviendo no quiere morir, no quiere desaparecer en el que viene después, trata de quedarse ahí. Esto quedará pendiente para un desarrollo ulterior donde además se profundizarán las tesis esbozadas en este Artículo preparatorio.

---

9 Preparo un conjunto de observaciones –entendidas como comentarios o notas a pie de página– una edición crítica de la *Poética del cine*, trabajo que debiera incluir –además– un conjunto de conversaciones sostenidas con Ruiz en Valparaíso.

10 RUIZ, Raúl, *La Poética del Cine*, Ed. Sudamericana, Santiago, 2000.