

El cine (expuesto) según Raúl Ruiz
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.º 12), e046, 2023. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe046>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/Arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

EL CINE (EXPUESTO) SEGÚN RAÚL RUIZ

The (exposed) cinema according to Raul Ruiz

EDUARDO A. RUSSO | earusso@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 20/03/2023 | Aceptado: 3/05/2023

RESUMEN

El artículo analiza la reciente muestra «Raúl Ruiz: El ojo que miente», expuesta en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, de Santiago de Chile, curada por Francisca García y Erik Bullo. A partir de una serie de reconstrucciones y documentación de las instalaciones diseñadas por el cineasta chileno en los años noventa, Bullo y García disponen en ese espacio exhibitivo un pensamiento cinematográfico. La poética de Ruiz contó con las instalaciones como banco de ensayos para extender las formas de un cine en estado de tránsito y transformación, ahora recuperado por esta iniciativa que liga investigación, creación artística y reflexión cinematográfica.

PALABRAS CLAVE

Cine; arte de instalaciones; museo; arte contemporáneo

ABSTRACT

This article analyzes the recent exhibition «Raul Ruiz: The Eye that Lies», displayed at the Salvador Allende Solidarity Museum in Santiago de Chile, curated by Francisca García and Erik Bullo. Through a series of reconstructions and documentation of installations designed by the Chilean filmmaker in the nineties, Bullo and García present a cinematic thought in stage. Ruiz's poetics utilized installations as a testing ground to extend the forms of a cinema in a state of transition and transformation, now recovered by his initiative that links research, artistic production and cinematic thinking.

KEYWORDS

Cinema; Installation Arts; Museum; Contemporary Art



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«Entonces las imágenes se organizan
constituyendo fantasmas»

Raúl Ruiz en Celedón et al. (2021)

Entre el 25 de marzo y el 13 de agosto de 2023 fue exhibida en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) de Santiago de Chile la muestra «Raúl Ruiz: el ojo que miente», curada por la artista visual e investigadora chilena Francisca García, y el realizador y teórico francés Erik Bulloet. La exposición consistió en una oportunidad excepcional para adentrarse en el laberíntico y aparentemente inacabable, ya que periódicamente surgen noticias sobre nuevos hallazgos en sus archivos, universo ruiziano desde un ángulo aún poco conocido: el de sus instalaciones. Esta dimensión de la producción de Ruiz, desplegada a lo largo de la década del noventa, arroja nuevas aristas para comprender una poética que abarcó el cine, la televisión, la escritura, el teatro y los nuevos medios digitales. El artista no solamente incorporó sus piezas a diversas formas expresivas, formatos y soportes disponibles, sino que, fiel a cierto barroquismo, cuestionó las delimitaciones de materiales y medios, sacudiendo las políticas de la especificidad. En Ruiz fue común el continuo desafío de las categorías. Dentro de cada medio, también lo hizo en relación a los estatutos de ficción y al documento en el caso del cine, o los desplegó en torno a las presuntas diferencias entre ensayo y ficción en el terreno literario. Lo mismo hizo en cuanto a sus incursiones escénicas o televisivas, entonces ¿cómo no lo iba a hacer en sus instalaciones? Esa modalidad que frecuentemente comporta la emergencia de un tiempo y espacio radicalmente transformado, donde los objetos y las imágenes interrogan su misma condición ante un sujeto también cuestionado en su modo de participación, no podía ser ajena a las intervenciones ruizianas. Estas instalaciones bien pueden ser entendidas, además, como un modo oblicuo de acceso a su cine, esto es, acceder mediante la visita de un verdadero gabinete de maravillas, donde espacios, objetos e imágenes entretejen fantasmas cinematográficos.

La exposición «El ojo que miente» cobró forma a partir de la exploración de las relaciones que el cine, el teatro y las artes visuales han mantenido en la trayectoria del cineasta chileno. García y Bulloet han excavado meticulosamente en los Archivos Ruiz, depositados en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, y también en distintas fuentes internacionales donde aguardaban, fragmentaria pero reveladoramente, ciertos documentos relativos a la serie de instalaciones que el artista montó entre 1990 y 1996. Estos materiales, diseminados en lugares tan distantes como el *Institute for Contemporary Art* (ICA) de Boston, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en Valencia, el *Musée Jeu de Paume* de París o el *Museum of Contemporary Art* (MOCA) de Los Ángeles, permitieron recuperar, si no el rompecabezas completo, al menos un definido cuadro de conjunto de la forma en que Raúl Ruiz accedió a lo que en las últimas décadas ha dado en llamarse un cine de exposición. Ese cine, expuesto en el museo o la galería, expandido especialmente a lo largo de las últimas tres décadas, ha reconfigurado el sentido que lo cinematográfico posee en el arte contemporáneo, y a la vez, ha complejizado las relaciones entre arte y cine en un tránsito de dos direcciones, que Ruiz ha recorrido intensamente en las experiencias aquí evocadas: del arte al cine, y del cine al arte, recreándose en ese ida y vuelta.

«El ojo que miente» ocupó seis salas del segundo piso del Museo de la Solidaridad. García y Bulloet han venido trabajando desde hace años en su investigación, de la que han dado cuenta en ocasiones anteriores. De esta empresa ya había quedado constancia en encuentros académicos, en publicaciones y en formas de pesquisa que aúnan lo investigativo y la creación artística (García, 2020, 2021). La presente muestra es así un hito en un extenso recorrido:

Esta es una exposición especulativa a partir de los archivos de Raúl Ruiz, que fue un artista multifacético, lo conocemos como cineasta pero también pasó por el teatro y escribió novelas, poemas y ensayos. Sabemos que siempre estaba desarrollando proyectos simultáneos que se contaminaban unos con otros. Las instalaciones pueden pensarse como modelos o maquetas de su cine (García y Bullot, 2023b).

Instalaciones concebidas como maquetas físicas de un cine en potencia. De ese modo, lo especulativo, incluso lo conjetural, arriban a la propuesta que cobró forma en el museo. No se trata de la reconstrucción exacta, cuasi forense, de aquellas invenciones ruizianas, sino de una reconstrucción que se reserva para sí cierto grado de hipotética. El conjunto mantiene el espíritu travieso y hasta de incursión pirata, que atraviesa la integridad de la producción de Ruiz. Una clave nada oculta la brinda su mismo título: los curadores han escogido como nombre para la muestra, el de uno de los filmes de Ruiz (*El ojo que miente*, 1992). Además de su clara alusión a esa condición fundamental que Raúl Ruiz (como Georges Méliès, Josef Sternberg u Orson Welles) asignaba a su cine como práctica ilusionista, está la más que sugestiva referencia a un acto evocativo, en cuanto su origen y estructura.

Los curadores han insistido, en la descripción de su propuesta, que la exposición combina documentos fotográficos y audiovisuales, proyección de ciertas películas de Ruiz (algunas bastante conocidas, otras muy recientemente recuperadas) y algunas piezas audiovisuales realizadas para la muestra, además de la reposición fragmentaria, en cierto sentido recreada, de algunas de sus instalaciones. El ejercicio en conjunto atañe a la historia de un cine en proceso de hibridación y expansión y a la historia del arte contemporáneo, pero también impacta en la memoria cultural y el lugar de las prácticas artísticas en contacto con una arqueología de los medios. Más allá de todo esto, por si no bastase lo anterior, en su metodología un gesto fundamental está mentado por una palabra que insiste varias veces en el transcurso de su visita: la evocación.

AMBIGUAS ENSOÑACIONES DE INFANCIA

La *evocatio* de la antigüedad latina viene aquí a cuento en su doble sentido: como arte de recordar y como práctica destinada a la comparecencia de los espíritus. El fantasma de Ruiz parece recorrer divertido los salones del Museo en la instalación que recibe a los visitantes en la misma sala de acceso, ni bien se arriba a la planta por medio de la escalera central del edificio. Rescatando esa mirada oblicua que siempre fue la de Raúl Ruiz, una distribución de varias camas de hospital, protegidas por mosquiteros levemente mecidos por el aire de ventiladores nada disimulados, ofrece la experiencia de *Invocación colectiva de la instalación posiblemente titulada como Beau Geste* (García y Bullot, 2023c) [Figura 1]. Obsérvese que, en los títulos asignados a estas instalaciones recreadas, la evocación se ha transformado en *invocación*: de la práctica de conjurar al espectro de los que están más allá, se ha pasado a otro tipo de llamado: el que se dirige a convocar una fuerza poderosa para asistir a quien la nombra. En esta evocación, devenida invocación colectiva, García y Bullot han contado con la asistencia de Florence Evrard, quien participase junto a Ruiz de uno de los montajes de *Beau Geste* en el Festival de Avignon, en Francia. Puede verse allí un breve video con una entrevista a la artista, junto a diversas fotografías, en uno de los ángulos de la sala, que evocan la experiencia. La instalación en su versión francesa, además de los elementos reconstruidos en el museo, incluía proyecciones cenitales sobre mercadería colonial y voces que, mediante altoparlantes, traían la voz de los difuntos desde sus tumbas.

Dispersos y rodeando a las camas dispuestas en el espacio central, estanterías con botellas varias, bolsas de especias, naranjas, y una fila de zapatos «guachos», sin su compañero de par, ingresan a los visitantes en una experiencia en la que también hace lo suyo el aroma de esas especias y frutas que remiten a imágenes, espacios y tiempos lejanos. Si en el espacio enlazan con el exotismo de lo oriental, los sabores de latitudes distantes inequívocamente juegan con las intensidades de la infancia, esa patria fundamental en el imaginario ruiziano, de la que inagotablemente brotaban sus recursos.



Figura 1. F. García y E. Bullo, *Invocación colectiva de la instalación posiblemente titulada como Beau Geste* (2023).

García y Bullo han recreado, mediante el montaje de mobiliario, objetos y alimentos la experiencia un espacio que piensa las ensoñaciones del imaginario colonial, que piensa con imágenes compartidas por las identidades francesa y chilena. Sueños en los que numerosas generaciones han participado a través de infinidad de aventuras infantiles disparadas por los relatos literarios y cinematográficos. Ruiz era particularmente sensible a ese deseo de exotismo, el llamado de lugares distantes, con sus excentricidades, peligros y deseos. Como señalamos, la instalación a la que esta recreación invoca fue realizada durante el Festival teatral de Avignon en 1993, a partir de un taller de actuación con jóvenes de diversa procedencia. En cierto modo, esta *Beau Geste* se vincula con otra instalación ruiziana anterior, *Las soledades*, que el artista había montado un año antes, en el parque parisino de La Villette. De modo más lejano en lo cronológico, también se conecta con el documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), donde filmó el encuentro de Salvador Allende con comunidades mapuches, y muy especialmente con *Miroir de Tunis/ Tunis, la transe et la terre* [Espejo de Túnez/ Túnez, el trance y la tierra] (1993) en el que Ruiz, con la colaboración de Abdelwahab Meddeb, recorría los paisajes que eran a la vez los de la nación africana y aquellos aventureros ensueños infantiles que imaginaron los espacios coloniales, desde localizaciones europeas o de las remotas regiones de la América austral. Recordemos, ya que estamos en tren de evocación, que *Beau Geste* (1924) fue en el temprano siglo veinte una celeberrima novela de Paul C. Wren que contó con una influyente serie de adaptaciones cinematográficas, como emblema de un espíritu de aventuras en el que infancia y colonialismo se aunaron de manera muy difícil de desanudar. De ese modo oblicuo la política entra en el cine de Ruiz, lo hace desde esa ideología que es tanto más poderosa en la medida en que aflora desde la singularidad del inconsciente, es el retorno ideológico de lo reprimido. Largas generaciones han participado así del sueño colonial. Piratas y saqueados, colonos y colonizados, el exotismo anclado con las sujeciones que necesitan de esos opuestos, propiciada por los relatos de infancia.

Invocación a la instalación posiblemente titulada como Beau Geste, que hasta modula en ese posiblemente un nombre que no ha sido totalmente fijado en las cronologías de la producción de Ruiz, se sostiene como una introducción gozosa a la disección del orden colonial, simultánea a la nostálgica evocación de los tiempos de la infancia. Resulta un acertado estadio de ingreso a ese mundo ambiguo que, en el recorrido de «El ojo que miente», progresa hacia un espacio que, como un distribuidor arquitectónico, se erige en algo así como el corazón conceptual de la muestra, lo que los curadores han denominado como el «gabinete informativo».

FANTASMAGORÍAS, INSTALACIONES Y CINE

En ese espacio central que deja acceder, hacia la derecha a la instalación denominada *Invocación colectiva de la instalación Todos los males del mundo* (García y Bullo, 2023d), y hacia la izquierda a *Invocación colectiva de la instalación la expulsión de los moriscos* (Bullo y García, 2023e), es posible visualizar un elaborado gráfico, a la vez línea de tiempo y mapa conceptual de las actividades de Ruiz en la década del noventa. Allí puede apreciarse la frenética, casi inverosímil serie de tareas entrelazadas que sostenía el artista en esos años, intercalando rodajes de films industriales con otros independientes o hasta experimentales. También hay continuos viajes para dictar cursos, talleres o montar piezas teatrales, realizar trabajos televisivos y por supuesto, están las instalaciones. Un esclarecedor fragmento de la entrevista realizada a Ruiz por Jordi Torrent, *Paradoja, alegoría y miscelánea* (Torrent, 2020b), permite apreciar el camino y el concepto que desplegó el autor respecto de las instalaciones, y de qué manera ellas se relacionan con su cine y, en extensión, con sus relaciones con el mundo de las imágenes en general. En ese fragmento, el cineasta comenta cómo llegó a las instalaciones:

Hace 4 ó 5 años comencé a hacer teatro y estuve en Avignon, donde presenté la obra alegórica *La vida es sueño*. No la comedia que todo el mundo conoce, sino la alegórica, la obra religiosa. Para esa obra utilicé lo que se llama «teatro de la memoria». La estructura del teatro de la memoria, estas estructuras alegóricas del siglo XVII, como las de Inigo Jones o las de los escenógrafos italianos. También usé películas, y un amigo que estaba interesado en los experimentos televisivos me dijo: «esto es una instalación, no es exactamente la puesta en escena de una obra». Así que le pregunté «¿qué es una instalación?» y me dijo «te mostraré algunas». Me escribió y me mostró cosas de Bill Viola y otros. Me mostró el trabajo de Nam June Paik y comencé a interesarme por esta mezcla particular de teatro y cine. Ya me había interesado por Robertson, quien había hecho en el siglo XIX, en el comienzo de la Revolución Francesa, las llamadas «fantasmagorías». Jugaba con las proyecciones, muchas de las máquinas de efectos especiales provienen de ahí, fueron inventadas por él, proyecciones en humo, juegos de linterna mágica, sombras chinescas, mezcla de actores, ruidos y música. Estaba interesado en todo eso y por la puesta en escena de Caspar Friedrich, quien solía hacer exhibiciones de sus pinturas de paisajes usando luces y música exclusivas, y a veces también ruidos. Así que también eran instalaciones (Torrent, 2020a).

La extensión de la cita obedece a su valor al brindar algunas claves cruciales para comprender no sólo la deriva de Ruiz hacia las instalaciones y la forma en que encaró este desafío, sino una conexión fundamental con el territorio de ciertas experiencias audiovisuales que han sido reconsideradas en las últimas décadas, desarrolladas entre los fines del siglo dieciocho y la primera mitad del siguiente, conocidas bajo el nombre de fantasmagorías. Esos asombrosos espectáculos audiovisuales, que al entender de estudiosos como Tom Gunning (2005) constituían la antesala, a partir del misterioso cuestionamiento de la percepción, de un vaivén entre realidad y apariencia que el cine aprovecharía al máximo, son el mismo modelo del concepto de instalación *ruiziana*. Por cierto, Ruiz, a su estilo,

a las *fantasmagories* les suma, a su manera lateral, el relato de las experiencias misteriosas del protorromántico Friedrich, que cruzaban pintura y efectos especiales, colocando a ambas bajo la óptica, si no de la instalación del arte contemporáneo, al menos de su idea de una instalación audiovisual. Si al montar piezas teatrales Ruiz fabricaba instalaciones, al producir instalaciones extendía el territorio de su cine. De ese modo, el tránsito consistía en ir a un cine expandido por medio de artefactos expositivos. De ese modo el visitante queda preparado para acceder a la *Invocación colectiva de la instalación Todos los males del mundo* (García y Bullo, 2023d) [Figura 2].

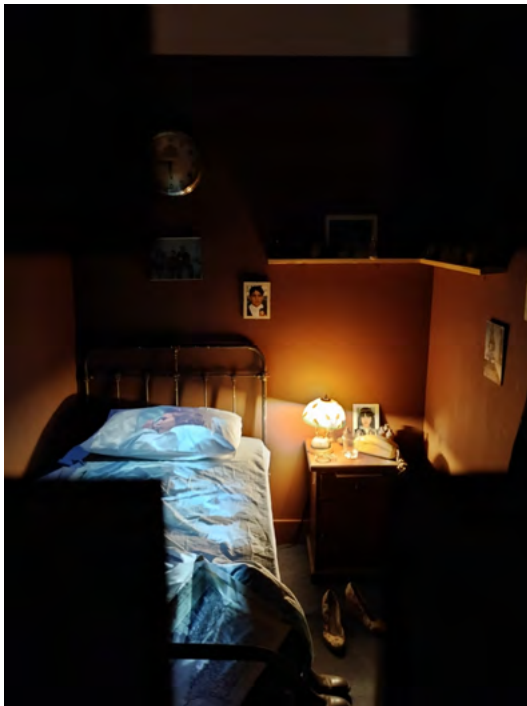


Figura 2. F. García y E. Bullo, *Invocación colectiva de la instalación Todos los males del mundo* (2023).

LA HABITACIÓN COMO LABERINTO INSOMNE

En el origen de este proyecto ruiziano se encuentra el célebre pensamiento 139 de Blaise Pascal:

Algunas veces me he dedicado a considerar las diversas ocupaciones de los hombres, los peligros y los trabajos a los que se exponen, en la corte, en la guerra, y de los que surgen tantas disputas, tantas pasiones, tantas empresas atrevidas y a menudo adversas, y he descubierto que toda la desdicha de los hombres proviene de una sola causa: no saben permanecer en reposo, en un cuarto (Pascal, 1971, p. 125-126). Complementando la reconstrucción de dos habitaciones en *Invocación colectiva de la instalación Todos los males del mundo* en la sala dramáticamente oscurecida, puede verse un informativo cortometraje de Bullo sobre el montaje ruiziano de los noventa, *A la recherche d'une installation* [En busca de una instalación] (2023) y una entrevista a la curadora de la instalación en su versión francesa, luego de haber sido montada en Boston y en Nueva York, Madeleine Van Doren.

García y Bullo habían reconstruido esta misma instalación durante el año pasado, con una disposición diferente de sus elementos en el Museo de Bellas Artes José Miguel de la Barra, en el marco de la 15ª Bienal de Artes Mediales de Santiago. Esta es una versión más compacta, limitada al abarrotamiento de muebles y objetos en dos cubículos del tamaño de habitaciones exiguas, a los que se puede atisbar como a los confesionarios, por medio de estrechas aberturas que toman la forma de cruces, *Todos los males del mundo* reúne en sus dos cuartos los elementos de una vida de recluso no orientada hacia al ascetismo sino al exceso barroco, con énfasis en la cultura popular.

En una salita, sobre una cama vacía, la proyección cenital de una mujer que se revuelve agitada en forma equívoca, entre el sueño intranquilo o un insomnio, convierte a las sábanas en pantalla, llama a los fantasmas entre el juego de los objetos y las imágenes [Figura 3]. La sala opuesta está vacía, sólo atiborrada de objetos: su habitante acaso no ha oído el consejo pascaliano.



Figura 3. F. García y E. Bullo, Detalle de *Invocación colectiva de la instalación Todos los males del mundo* (2023).

LA HIPÓTESIS DEL CUADRO INCENDIADO

Hacia la izquierda del gabinete informativo se encuentra la *Invocación colectiva de la instalación La expulsión de los moriscos* (García y Bullo, 2023e). En los tempranos años noventa, *La expulsión de los moriscos* fue la primera incursión de Raúl Ruiz en el campo de las instalaciones y tuvo cuatro versiones. Fue exhibida en Boston, Santa Barbara, Valencia y París (Goddard, 2013, p. 88). Como los insectos, las instalaciones dejan en evidencia su estructura como un exoesqueleto, exhiben al desnudo su dispositivo. Y En ésta, lo que queda explícito es el carácter intermedial de su concepción artística.

En el origen de esta pieza se encuentra un cuadro perdido que tuvo ese mismo nombre: *La expulsión de los moriscos*, de Diego Velázquez, pintado hacia 1627 en pleno concurso con otros plásticos de la corte de Felipe III y destruido en un incendio en el Alcázar de Madrid en 1734. Esa fue la única pintura alegórica del español. Se conservan testimonios y algunos documentos indirectos, pero su forma y contenido siguen hasta hoy rodeados de misterio. Ruiz se lanzó, con las distintas versiones de esta primera instalación, a desarrollar su propia hipótesis sobre un cuadro incendiado. Y lo hizo apelando a una suerte de metodología inversa a la que ponía en marcha en sus proyectos cinematográficos.

Además de sus guiones, en la preproducción de sus films Ruiz apelaba a una especialización de los proyectos, mediante el uso de maquetas y dioramas. En este sentido, el espacio y los objetos se convertían en agentes tan responsables de la producción de sentido como los personajes y sus acciones. En *La expulsión de los moriscos*, la maqueta posee una función central, al hacer posible una puesta en abismo que en este caso invoca a la imagen desaparecida. De las diversas ocasiones en que fue montada en América y en Europa han quedado, de la instalación *Expulsión de los moriscos* exhibida en los años noventa, algunas imágenes fotográficas y documentos escritos. Ellas han sido el punto de partida de la presente versión, que aparte de apelar a las características arquitectónicas de la sala del museo en que es dispuesta, dialoga con aquellos registros fotográficos. La actual invocación colectiva no reproduce ninguna versión en particular, sino que condensa rasgos de sus distintos avatares exhibitivos, particularmente el montaje del ICA de Boston y el IVAM valenciano, y propone una cartografía en progreso, como lo hacía el corto que Ruiz filmó por encargo del Centro Pompidou, sobre mapas, territorios y recorridos: *El juego de la oca* (Ruiz, 1979).

Así como el gabinete informativo es el núcleo conceptual de la muestra, esa *Invocación colectiva de la instalación la expulsión de los moriscos* lleva a su extremo las potencias del ilusionismo que atraviesan «El ojo que miente». En su centro se aloja una maqueta que reproduce el piso del museo adonde se aloja la exposición [Figura 4]. Y en su interior hay una maqueta, donde puede apreciarse que reproduce ese espacio en menor escala, y donde se aloja otra maqueta similar, presumiblemente hacia un infinito microscópico.



Figura 4. F. García y E. Bullot, *Invocación colectiva de la instalación La expulsión de los moriscos* (2023).

García y Bullot se preguntan si las instalaciones de Raúl Ruiz son películas desplegadas en el espacio, o si acaso sus films son a veces el registro de instalaciones recorridas por el ojo de la cámara. En ese estadio intermedio, híbrido, persevera el contorneo barroco en torno de la pintura ausente. El recurso al *tableau vivant* en sus películas, deteniendo el movimiento en el seno mismo de la imagen temporalizada y en marcha, que es propia del cine, es una de las marcas de su estilo. Como también lo es la movilización de distintos planos de un espacio que se activa, resistiéndose a ser un contenedor inerte. Aquí las fotografías de aquella instalación de los noventa, colgadas en la pared como cuadros en una exposición, dejan salir algunos elementos hacia el espacio tridimensional de la sala, especialmente unas sogas que luego de prenderse en el cielorraso de la sala sirven para colgar, pies arriba, tres cuerpos decapitados envueltos en bolsas negras. (Figura 5) Son los moriscos de la pintura desaparecida, pero también son los cuerpos lacerados de la violencia dictatorial latinoamericana. Y en la maqueta ese espacio, con las imágenes, los objetos y los cuerpos son redoblados en pequeño formato. No hay acción, sino un diálogo entre los objetos tensados en una relación que los cordeles vectorizan, atravesando el espacio bidimensional de las fotos y el tridimensional que atañe al tránsito posible de los visitantes a la muestra.



Figura 5. F. García y E. Bullot. Detalle de *Invocación colectiva* de la instalación *La expulsión de los moriscos* (2023).

Como Ruiz acostumbraba, el abarrotamiento objetual afecta a ese observador, que, si en *Beau Geste* cede a la ensoñación infantil con trasfondo colonial, y en *Todos los males del mundo* recorre los espacios íntimos del encierro, sus placeres, obsesiones y recurrencias. Aquí los objetos trazan la geometría de una dimensión de violencia colectiva que insinúa un teatro de la masacre, aquel que Ruiz ha propuesto con crudeza, como en el infierno ambientado en Chile de su adaptación de un fragmento del Infierno de *La Divina Comedia* realizada para la televisión británica: *A TV Dante. Chants IX-XIV* (1991). Pero cabe detenerse en los objetos, y para eso está una pequeña sala despojada, contigua

a *La expulsión de los moriscos*. Allí puede verse el revelador cortometraje *Las relaciones de objeto en el cine* (Bulot, 2023) filmado por Bulot a partir de un texto clave, verdaderamente programático, que Raúl Ruiz publicó con ese mismo título en francés hacia 1978, en los *Cahiers du cinéma* (Celedón et al, 2021, pp. 147-155).

El breve escrito de Ruiz no es, pese a lo que podría sugerir su nombre, una apelación a un concepto básico del psicoanálisis kleiniano, sino un verdadero manifiesto sobre la presencia de los objetos en la puesta en escena cinematográfica, prolongada en su misma concepción de lo teatral, y por cierto en sus instalaciones. Se trata de comprender al cine teatralmente, y al teatro, cinematográficamente. Mediante la descripción de un combate, esto es, de la forma en que «ciertos objetos luchan por emerger del telón de fondo» (Celedón et al, 2021, p. 147). Bulot repasa los argumentos ruizianos y los monta con fragmentos de su filmografía, que permiten ver hasta qué punto un método, un camino de los objetos recorre su trayectoria desde sus inicios hasta sus últimos filmes. Mediante el montaje, el corto demuestra cómo una poderosa corriente subterránea acompaña a los sucesos ruizianos, señalizada por las tensiones establecidas entre objetos cuyo sentido es tan equívoco como patente. El dominio de esas relaciones muchas veces avanza sobre los seres vivos de los que simulan ser los instrumentos o posesiones, cuando puede verificarse que el modo de sujeción es diametralmente opuesto.

ARTE Y CINE: UN RECORRIDO DE IDA Y VUELTA

Hacia el tramo final del recorrido de la muestra, en una sala mayor al pequeño gabinete dedicado a revelar las relaciones de objeto en el cine, la muestra programa una selección de trabajos ruizianos que, de un modo u otro, tematizaron su relación con las artes, en especial la serie de piezas encomendadas por el Centro Pompidou. En ese programa ecléctico conviven filmes conocidos desde hace mucho con otros recientemente recuperados, piezas documentales o breves ficciones.

En la pared opuesta a la pantalla de ese programa sobre el cine de Raúl Ruiz y las artes, tres paneles fotográficos muestran distintos estantes de la biblioteca que el cineasta poseía en su departamento parisino de Belleville. Recorrer el lomo de esos libros puede dar no pocas pistas de la inspiración de varios de sus títulos, tanto los de factura más convencional como algunas de sus propuestas más experimentales. En el último panel, estratégicamente dispuestos delante de los volúmenes, se observa un conjunto de viejos estereoscopios. Esa diversión de solitarios, engaño gozoso a los ojos de observadores absortos ante esas presencias dispuestas en profundidad, muestran cómo Ruiz encuentra así, desde una perspectiva intermedial, al cine como algo tendido entre las cosas, planteando a la visión como un juego y un misterio. Sus instalaciones amplían la exploración en ese terreno que Erik Bulot ha denominado recientemente como *cine de lo posible*. Son portales de acceso a un cine en potencial, abierto a la conquista de una forma todavía no cristalizada, que aún nos espera. (Bulot, 2023).

«*El ojo que miente*» queda planteada, así, uniendo investigación y arte, como una productiva estrategia para buscar esas condiciones en que cobra forma, desde los más diversos elementos y en una alquimia de procesos heterogéneos hasta lo insólito, la irreplicable mirada del cine de Raúl Ruiz.

REFERENCIAS

- Bulot, E. (2023). *A la recherche d'une installation* [En busca de una instalación] [Película]. MSSA Chile.
- Bulot, E. (2023). *La relación de objetos en el cine* [Película]. MSSA.
- Bulot, E. (2023). *Cine de lo posible*. Metales pesados.
- Celedón, G., Jacobsen, U. y Raffo M. (2021). *El cine del retorno de Raúl Ruiz*. Universidad de Valparaíso.
- García, F. (2020). Los viajes de Ruiz a Estados Unidos. *La Fuga*. <https://lafuga.cl/los-viajes-de-raul-ruiz-a-estados-unidos/1013>
- García, F. (2021). Arqueologías de la mirada: reactivación crítica de la video-instalación La expulsión de los moriscos (1990) de Raúl Ruiz. 180, (48), 42-51. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-47.\(2021\).art-900](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-47.(2021).art-900)
- García, F. y Bulot, E. (2022). «Todos los males del mundo». 15 Bienal de Artes Mediales de Santiago. Texto curatorial. <https://15.bienaldeartesmediales.cl/obras/todos-los-males-del-mundo/>
- García, F. y Bulot, E. (2023a). El ojo que miente. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago de Chile. Exposición exhibida entre el 25 de marzo al 13 de agosto de 2023.
- García, F. y Bulot, E. (2023b). El ojo que miente. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago de Chile. Texto curatorial. <https://www.mssa.cl/exposicion/raul-ruiz-el-ojo-que-miente/>
- García F. y Bulot, E., (2023c). *Invocación colectiva de la instalación posiblemente titulada como Beau Geste* [Instalación]. Museo de la solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile.
- García F. y Bulot, E., (2023d). *Invocación colectiva de la instalación Todos los males del mundo* [Instalación]. Museo de la solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile.
- García y Bulot, (2023e). *Invocación colectiva de la instalación La expulsión de los moriscos* [Instalación]. Museo de la solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile.
- Goddard, M. (2013). *The Cinema of Raul Ruiz. Impossible Cartographies*. Wallflower Press.
- Gunning, T. (2005). La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfico. *Archivos de la Filmoteca* (50), 12-27.
- Pascal, B. (1971). *Pensamientos*. Editorial Sudamericana-Fondo Nacional de las Artes.
- Ruiz, R. (1971). *Ahora te vamos a llamar hermano* [Película]. Citelco.
- Ruiz, R. (1979). *Le jeu de l'oie* [El juego de la oca] [Película]. Centre Pompidou.
- Ruiz, R. (1991). *A TV Dante, Chants IX-XIV* [TV Dante, cantos IX-XIV] [Película]. Channel 4.
- Ruiz, R. (1992). *L'oeil qui ment* [El ojo que miente] [Película]. Animatógrafo, Canal*, Sidereal Productions.

Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Universidad Diego Portales.

Torrent, J. (2020a). Paradoja, alegoría y miscelánea, *La Fuga*, (24). <http://2016.lafuga.cl/paradoja-alegoria-y-miscelanea/1012>

Torrent, J. (2020b). Paradox, Allegory and Miscellanea. An Interview with Raul Ruiz. [Paradoja, alegoría y miscelánea: una entrevista con Raul Ruiz]. <https://vimeo.com/86692531>