

**El ejercicio de una memoria diferencial:
una aproximación a la criticidad de Raúl Ruiz**

**O exercício de uma memória diferencial:
uma aproximação à criticidade de Raúl Ruiz**

María Rita Moreno¹

Resumen: El texto recorre el ejercicio del recordar propuesto por Raúl Ruiz en su poco transitado corto documental *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques* (1983) rastreando el modo en que aborda las conductas dislocadas que resisten el orden de la civilización colonial y la dificultad sistemática de producir una memoria continua y uniforme. Se ensaya, en consecuencia, una aproximación al modo en que el tiempo filmico ruiciano modula la vinculación de política, cultura y memoria en el específico espacio de la sociedad chilena posdictatorial bajo la figura de ciertos núcleos de la conducta nacional que resignifican el abordaje cultural emprendido por la Teoría Crítica europea de la primera mitad del siglo pasado -el protagonismo de las investigaciones culturales para desentrañar una sociedad signada por la producción capitalista- como así también aquel vínculo anudado pretéritamente por Walter Benjamin -la memoria deconstructiva de la linealidad del tiempo como paradigma mesiánico de la salvación-.

Palabras claves: Raúl Ruiz. Documental. Memoria.

*Tesoro, contemos:/la locura que recuerda/la locura que aúlla/
la locura que ve/la locura que se desencadena.*
Aimé Césaire

¹ Profesora de Grado Universitario en Filosofía y doctoranda en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, Argentina. Becaria doctoral en el Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales del CCT Conicet Mendoza, Argentina. E- mail: xrmkmx@gmail.com

La introducción de un nuevo calendario

En la primera mitad del siglo XX un grupo de investigadores provenientes de distintas disciplinas comienza a delinear eso que Max Horkheimer denominará en su artículo de 1937 «Teoría crítica». Excesivo y redundante resultaría detenerse aquí en los detalles fácticos de los orígenes del *Institut für Sozialforschung* en Frankfurt². Lo que nos interesa mencionar en este punto es tan sólo que, aunque en los años iniciales de trabajo el *Institut* destinó sus esfuerzos fundamentalmente a la indagación de los aspectos económicos de la sociedad burguesa, en los años posteriores a 1930 se tornó central, en cambio, la investigación de los elementos culturales de esa misma sociedad (JAY, 1989, p. 52 y 53). Aunque con clara herencia materialista, la teoría de la superestructura les resultaba sin embargo inadecuada a los integrantes que se tornaron los protagonistas y promotores de la Teoría Crítica (Theodor W. Adorno, por ejemplo) cuando se trataba de abordar la complejidad de la trama cultural: una comprensión unidireccional de los elementos sociales impedía entender e imposibilitaba rediseñar la confección de cualquier utopía revolucionaria. Así pues, emprendieron la tarea de desarrollar investigaciones que superaran esa limitación reductora de las producciones culturales a meros efectos pasivos de estructuras más profundas y determinantes.

Un claro testimonio del cambio de paradigma en las investigaciones culturales se encuentra en los escritos de Walter Benjamin³, quien erigió la historia cultural en el centro de la educación de clase (BUCK-MORSS, 2014, p. 16). Desde su perspectiva, sólo a partir del lazo entre memoria y cultura podría reformularse una experiencia mesiánica capaz de romper con una sociedad dispuesta según la matriz de la fantasmagoría. La historia cultural concebida en el doble germen de la memoria y el mesianismo posibilitaría la transformación de una

² Los trabajos al respecto son amplísimos y excelentes, además de muy conocidos. Baste mencionar los eximios textos ya clásicos para todo aquel que pretenda conocer este segmento de la historia de la filosofía: *La imaginación dialéctica* de Martin Jay o *La Escuela de Frankfurt* de Rolf Wiggershaus, entre otros.

³ A pesar de que abunda la bibliografía que sostiene la exterioridad de Benjamin respecto del grupo de trabajo afincado en la llamada Escuela de Frankfurt, existen también numerosos argumentos que permiten pensar un vínculo estrecho entre él y Theodor Adorno, no sólo en el aspecto personal y sentimental de la amistad sostenida por varios años, sino también en la colaboración conceptual e influencia mutua en sus labores teóricas. Confrontar al respecto el riguroso texto de Susan Buck-Morss *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. 2011. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

herencia que determinaba los objetos culturales como meras mercancías y que sometía a los sujetos al régimen de producción utilitarista de sí mismos. Así pues, si había de asumirse la tarea de transformar el mundo, una parte fundamental de esa labor consistiría en la deconstrucción de la lógica teleológica de la temporalidad y de un régimen fetichista de la sensibilidad con el trabajo minucioso de la memoria en pos de una refundación de la experiencia revolucionaria.

Ahora bien, hacia la década del '50 las cosas dejaron de estar tan claras. O, por lo menos, aquel programa incisivo se desplegó más que nunca en la forma de una inquietante pregunta. El registro de la discusión mantenida por Theodor Adorno y Max Horkheimer durante nueve días de marzo y abril de 1954 pone de relieve la urgencia del pensar concebido de manera crítica por esos años. Se trata, en última instancia, de una suerte de autoevaluación política de la Teoría Crítica -tal como la nota preliminar de la edición original lo señala (ADORNO y HORKHEIMER, 2014, p. 12)- acuñada por sus propios gestores en un clima de invariable interpelación política. El discurso que atraviesa el diálogo de ambos filósofos encuentra su núcleo práctico en la desproporción diagnosticada por Adorno “entre el hecho de que se haya liquidado a los judíos, enterrándolos vivos porque no valían la segunda bala y la teoría a partir de la que uno se promete que cambiará el mundo” (ADORNO y HORKHEIMER, 2014, p. 23). A causa de esta incongruencia entre una teoría y una práctica que señalan con claridad hacia un panorama epistemológico ya desgastado ambos filósofos alemanes diagraman la posibilidad y pertinencia de la preparación de un nuevo manifiesto dialéctico y materialista pero en el marco concreto de una ausencia de partido y una improbabilidad de la revolución (ADORNO y HORKHEIMER, 2014, p. 39).

Lo cardinal en este intercambio fragmentario aunque relampagueante entre ambos filósofos es aquello que los solicita en sus reflexiones de manera constante, edificando cada uno de los focos problemáticos que proponen. Se trata de la importancia que asume la figura del interlocutor social en las especulaciones que Adorno y Horkheimer consuman respecto de la labor crítica de los productores de teoría. En el diálogo sostenido por los dos pensadores asoman, como puntos de emergencia que determinan el ritmo del pensar, zonas de viraje y detenimiento definidos por la figura del lector y su rol político. Es que, si ellos en tanto filósofos han de trazar sus pensamientos para hacerlos públicos, quienes los lean no pueden

menos que conformar la sustancia de ellos mismos. Y ante esto, desde la óptica lúcida de quienes escriben siempre al modo de una política de intervención, el análisis ha de revelarse sumamente devastador. Dos son los punzantes dictámenes que Adorno dispara con el objetivo de situar geopolíticamente su pensamiento y sacudir el letargo de la teoría: por una lado enuncia “ante esto (el nuevo manifiesto crítico que se proyecta en la discusión) nos dirán: en Rusia no es posible difundirlo, en EE.UU. y en Alemania no tiene ningún valor, a lo sumo en Italia y Francia. No convocamos a nadie a nada” (ADORNO y HORKHEIMER, 2014, p. 64); por otro lado, expresa “tengo la sensación de que el mundo oriental, bajo el estandarte del marxismo, fuera a sustituir a la civilización occidental. De este modo, toda la dinámica histórica se desplazaría (...) Acaso alguna vez terminarán por tragarse a Europa” (ADORNO y HORKHEIMER, 2014, p. 31-32).

Esta especie de antropofagia teórica y cultural como salida posible de un nihilismo teórico-político en las distintas versiones que Europa se daba de sí a sí misma es el tambaleante futuro que Adorno divisa por aquellos años para la *Kritische Theorie*. Quizás debido a esto, quizás debido a la divergencia de los intereses teóricos, lo cierto es que el nuevo manifiesto proyectado bajo los cánones de los frankfurtianos nunca fue escrito. Lo que resulta indudable, no obstante, es que los pronósticos adornianos cristalizan una lectura del desplazamiento que sufre de hecho el enfoque crítico en los siguientes años. Así pues, puede hablarse hoy de una “mudanza de escenario” y un “relevo de sentido” (GANDARILLA SALGADO, 2014, p. 163) de la Teoría Crítica: en la actualidad, se trata de “pensar desde los márgenes para mejor mirar las diversas espacialidades que se manifiestan como centrales en la lógica de reproducción del capital” (GANDARILLA SALGADO, 2014, p. 164).

En consecuencia, desde este específico lugar de enunciación conocido como América Latina ¿cómo puede interpretarse el diagnóstico adorniano? ¿Es que acaso pueden resignificarse desde aquí tanto la temática relevante característica de la Teoría Crítica europea de la primera mitad del siglo pasado –el protagonismo de las investigaciones culturales para desentrañar una sociedad signada por la producción capitalista- como así también aquel vínculo anudado pretéritamente por Walter Benjamin -la memoria deconstructiva de la linealidad del tiempo como paradigma mesiánico de la salvación-? ¿Es incluso esto pertinente? ¿Es pertinente instaurar también para nuestro complejo político-cultural la

memoria como dispositivo emancipador, es decir, descolonizador? ¿Cómo se dinamiza esa tensión entre la teoría y la práctica que aqueja a la Teoría Crítica europea de la primera mitad del siglo pasado en nuestros núcleos sociales? Quisiéramos detenernos en un corto documental titulado *Lettre d'un cineaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques* elaborado por Raúl Ruiz en 1983 con el objetivo de determinar ciertos núcleos temáticos que ayuden a precisar algunos puntos determinantes del terreno donde se mueven estos interrogantes. Una producción cultural tan intrincada como lo es el cine -que se deja asir por múltiples tipos de espectadores- representa un camino que es el que creemos que corresponde: su posición intermedia y paradójica, en su calidad de técnica no sometida -necesariamente- al utilitarismo teleológico del capitalismo, diseña una puerta de entrada que desde el inicio problematiza cualquier categorización dualista del problema, haciéndolo estallar en una multiplicidad de incertidumbres que aquejan a la racionalidad signada por la lógica de la identidad. En lo que sigue nos proponemos efectuar un recorrido por el territorio de la memoria y los recuerdos tal como son pensados por la imagen filmica ruiciana para, desde ella, desvelar el modo en que el tiempo filmico modula la vinculación de política, cultura y memoria en el específico espacio de la sociedad chilena posdictatorial.

El retorno como salto diferencial

Hacia 1983, el cineasta chileno Raúl Ruiz recibe el permiso oficial para regresar a Chile después de haberse encontrado en el exilio durante el golpe de Estado que en su país había comenzado diez años antes. Ese tópico del retorno al país, tan significativo en la experiencia del excluido como atestigua por ejemplo Aimé Césaire en *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939), es para Ruiz ocasión de una reflexión que decanta en la creación ese mismo año de una película titulada *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques*. El cortometraje de 15'46'' de duración es concebido por el cineasta como un documental de creación que diagrama su devenir en el despliegue de una línea argumental breve aunque fecunda. En líneas generales, se puede bosquejar lo que allí acontece desde el punto de vista del personaje construido en la voz en off del narrador. Éste, en su regreso a Chile, asume la laboriosa tarea de recordar. El contenido de este ejercicio de la memoria se llena de aquello sucedido el día previo al golpe de Estado, propósito que asume la forma de la

búsqueda de un libro rosa actualmente ausente en la biblioteca de su juventud. A través del ojo móvil de la cámara, Ruiz recorre las calles abiertas y la quietud de los recintos interiores y privados de Chile con un gesto desconcertado que indaga ahora no sólo cuáles son los contenidos de los espacios de lo público y de lo privado, sino incluso inquiriendo si esa división es pertinente ya. Ahora bien, el pulular propuesto por la visualidad ruiciana se desplaza en la región geográfica chilena para, desde allí, zambullirse en un deambular más específico. El nomadismo presentado por Ruiz en esta película lanza al espectador a la aventura de diversos trayectos tanto ópticos como discursivos -configurados en el estado de vigilia y desplomados también sobre superficies oníricas- con el propósito de ensayar un ejercicio desnormalizador de la mirada.

El hallazgo del misterioso libro rosa, cuyo autor es Juan Uribe Echevarría⁴ y se titula *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo: folclor de la provincia de Santiago* (1962), se ve obstaculizado por diversos eventos de orden material y también de índole argumental, que desafían desde el inicio cualquier intento de linealidad deductiva. De hecho, el propio narrador de nuestra historia se ve acosado por lo difícil que se torna la empresa del recordar hasta que, a punto de abandonar la búsqueda, se encuentra con un amigo muerto en una taberna. Allí descubre que está sentado sobre el objeto que disparó todo el movimiento indagatorio. En ese instante (10' 11'') la voz en off enuncia “Y fue allí cuando di con la clave para entender lo que sucedió la noche del 11 de septiembre”. La significativa clave es situada por el narrador-buscador en la imposibilidad sistemática de incorporar a la memoria el poema *Julio* del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig⁵⁶.

⁴ Juan Uribe Echavarría (País Vasco, 1908-Chile, 1988) fue un profesor de literatura que ejerció como tal en la ciudad de Valparaíso. En la etapa madura de su labor, registró interés en la investigación del folclore chileno y de las costumbres y tradiciones de ese pueblo. De esa etapa data su libro mencionado a continuación.

⁵ Julio Herrera y Reissig (Uruguay, 1875-Uruguay, 1910) fue un poeta montevideano asociado al modernismo de la literatura uruguaya.

⁶ “¡Frío, frío, frío!/Piel, nostalgias y dolores mudos./Flotan sobre el esplín de la campaña/una jaqueca sudorosa y fría,/y las ranas celebran en la umbría/una función de ventriloquía extraña.//La Neurastenia gris de la montaña/piensa, por singular telepatía,/con la adusta y claustral monomanía/del convento senil de la Bretaña.//Resolviendo una suma de ilusiones,/como un Jordán de cándidos vellones/La majada eucarística se integra;/y a lo lejos el cuervo pensativo/sueña acaso en un Cosmos abstractivo/como una luna pavorosa y negra.”

Ahora bien, en este intento por alinear los tramos argumentales expresados en la imaginería de *Le retour* se evidencia la dificultad no sólo de pretender conciliar lo inarticulado con la articulación que la forma de este texto nos exige, sino también la incomodidad que padecen los caminos de la memoria al pretender incorporarlos a una lógica temporal homogénea. Tanto el argumento propuesto en el guión como las imágenes, todos los elementos audiovisuales presentes en esta película, se manifiestan en rebeldía contra la tirana costumbre de someter el ejercicio del recordar y la interpretación a la linealidad plana y unidireccional. La incongruencia entre lo que se expresa al nivel de la oralidad y lo que proponen las imágenes se potencia con la yuxtaposición de lo que Ruiz ofrece al ojo del espectador. Personajes que hablan distintos idiomas patentizan la dialéctica de la identidad, ellos tiemblan cuando quieren beber la nacional “Chilean Burgundy” (6’35’’); la intermitencia del pulso y de la mirada de quien sostiene la cámara impidiendo definir un cuadro revelan el extrañamiento ante lo que se supone propio y en simultáneo indica la posibilidad múltiple del mirar; los sonidos sordos, densos y lejanos, la música diáfana que declara “parece que fue ayer y sin embargo está tan lejos la verdad” (5’52’’); la incomodidad materializada en todos los espacios abstrusos con libros que ahogan y refugian (9’34’’); todos ellos son elementos, junto con la narratividad propuesta, que posibilitan dos líneas exegéticas disyuntivas: o bien declaramos el sinsentido de la película (y a partir de aquí podrían inaugurarse dos líneas más: o comprenderlo de manera peyorativa como mero desorden e intento fallido o bien exaltar ese sinsentido subsumiéndolo a categorías extranjeras de la historia del arte, como se ha hecho al clasificar el cine ruiciano como surrealista); o bien la comprendemos como una arquitectura lógica que orienta hacia una superficie epistemológica diferencial en la medida en que desafía nuestras posibilidades interpretativas. A partir de la propuesta rememorativa ruiciana, la cual excede los márgenes del recuerdo mimético y determina una intersección de temporalidades en apariencia diversas, ¿cuáles son, entonces, las posibilidades epistemológicas que laten en las imágenes de este corto documental de creación susceptibles de redefinir una Teoría Crítica contemporánea y situada?

Un cortometraje que no responde al esquema «comienzo = planteo de la situación y contexto», «nudo = conformación de un conflicto central» y «fin = resolución del conflicto» nos insta a un ejercicio hermenéutico que denota la estrecha ligazón existente entre estética y

política. La película *de creación* enhebrada por Ruiz se enmarca en un contexto de producción documental determinado. Las últimas décadas del siglo XX encontraron en nuestro continente una producción cinematográfica con elaboraciones acopladas en una sintonía temática que las haría coincidir. Sin embargo, desde la óptica del cineasta que nos ocupa aquí pueden discernirse en la producción filmica de Latinoamérica tres líneas claramente definidas. En primer lugar, en una entrevista de 1970 Ruiz alude al «cine civil» o «cine didáctico», aquel que plantea problemas concretos de Latinoamérica y que ejemplifica con *La hora de los hornos*. En segundo lugar, menciona el «cine metáfora» para referirse al cine tendiente a crear situaciones que sintetizan o dan la clave de un país, ejecutado principalmente en Brasil en el marco del cine de Glauber Rocha. Por último, Ruiz alude al cine que busca las claves nacionales y que él categoriza como «cine de indagación» (RUIZ en CUNEO, 2013, p. 32). El cineasta ubica su filmografía dentro de la última categoría.

Las tres formas de comprender y producir películas convienen una vinculación directa con acontecimientos y posicionamientos políticos. Sin embargo, desde el punto de vista ruiciano, esta similitud se formula tan sólo como relación de parecido y no de estricta congruencia. Pues de hecho, lo político tampoco puede pronunciarse de manera unívoca. Por el contrario, el intelectual chileno entiende que mientras el primer tipo de cine aludido dentro de la clasificación tripartita comprende que las películas se elaboran con fines pedagógicos y de educación popular, y mientras el segundo rastrea las condiciones de subalternidad en la particularidad socio-cultural, el cine de indagación apunta a la raíz del nudo entre lo estético y lo político.

Para comprender mejor esto resulta de ayuda una observación realizada por Walter Benjamin en su obra *El origen del Trauerspiel alemán* (1925). Allí el filósofo denuncia un prejuicio estético aún no debidamente impugnado: se trata de la suposición de que las acciones y los modos de comportamiento de los personajes de una obra de arte han de utilizarse para la discusión de problemas morales. Benjamin ataca de modo concreto la tradición estética según la cual a la obra de arte “se le adjudica sin reparos la copia ejemplar de fenómenos morales, sin siquiera plantear la pregunta por la reproductibilidad de éstos” (BENJAMIN, 2012, p. 142). Ruiz ensaya en la película que aquí intentamos pensar una discusión similar pero afinada en las elaboraciones latinoamericanas de cine documental: él

cuestiona no las posibilidades concretas de este cine en lo que respecta a la comprensión de la realidad y la generación de una lectura política sobre ella, pero sí, no obstante, duda de la capacidad de articular esta última en imágenes transparentes y eficientes. Lo cuestionado aquí, entonces, no es la capacidad política del cine; más bien se la toma a ella como punto de partida y, desde esa misma politicidad ínsita a las imágenes, se debate el carácter reproductivo o transformador de las películas que se cobijan bajo la categorización de «cine político».

A diferencia de lo que él entendía como la institucionalización del arte durante el gobierno de la Unidad Popular –el arte como herramienta subyugada a la praxis política y medio de difusión de los lineamientos partidarios–, el director chileno comienza a edificar el carácter político de su película al referirla como *cortometraje documental de creación*. Así, enlaza y yuxtapone en su nombre dos categorías que enuncian dos modos de producción filmica en apariencia excluyentes con el propósito expreso de anular la diferencia ontológica entre lo real y lo ficcional. Claro está que Ruiz no sería el promotor en la discusión de este binomio, pero si se sitúa su propuesta en el marco de la elipsis metafísica respecto del estatus de la verdad producida por el shock del episodio dictatorial (nos referimos a la imposibilidad y dificultad en el discernimiento de qué es lo verdadero), se comprende mejor cómo, a raíz de la conducta siempre ideológica y constructora de la cámara, esa discusión evidencia no sólo la artificialidad disciplinar de todos los géneros fílmicos sino también la artificialidad misma de la pareja polar estética/política al presentarlas a ambas como un producto histórico.

El comportamiento engorroso de los personajes que son requeridos en este filme en la misión de recordar lo acontecido «la noche del golpe» lejos están de pronunciarse unidireccionalmente y sin equívocos a favor o en contra del gobierno pinochetista. ¿Cómo, entonces, sus conductas y sus discursos pueden contenerse en la arquitectura de un filme que se construye políticamente en las figuras del regreso y del recuerdo posdictatorial? Benjamin sostiene en la mentada obra sobre el *Trauerspiel* – y en consonancia con algunas propuestas de Theodor Adorno (ADORNO, 2004, p.18), que las figuras humanas que aparecen en la obra de arte lo hacen de manera distinta a la de la figura humana real. Y si no es así, debería serlo porque “el arte, por su parte, no puede admitir en ningún sentido verse promovido en sus obras a consejero de conciencia, ni ver que se le presta atención a lo representado en lugar de prestársela a la representación misma” (BENJAMIN, 2012, p.143). Ruiz, al igual que el

filósofo alemán, interpreta que el verdadero nervio político de una obra de arte no anida en la potencia o capacidad de aconsejar las conciencias receptoras. De hecho, y esta es una de las particularidades del cine de indagación, descentra la acción política y la desplaza del ámbito de la conciencia⁷ para hacerla surgir en los cuerpos (la mano temblorosa en 6'35'', la voz tímida en 9'37'', la mirada retraída en 12'59''), en las comidas (9'25'', 12'28''), en los paisajes (4'22'', 7'19'', 7'49'', 8'53''):

De lo que se trata es de que estos gestos se conviertan en un lenguaje, reflexionando, por sí mismos, a través del cine, el cual puede llegar a definirlos. Tengo la sospecha de que la cultura de resistencia esconde una gran capacidad de subversión, y que solamente puede convertirse en tal al completarse por medio del cine.” (RUIZ en CUNEO, 2013, p. 33)

Consecuentemente, la relación entre imagen y compromiso social debe ser reformulada. La operatividad política de la memoria como mera narración descriptiva de lo acontecido, sea en términos morales o informativos, imita la figura del búho de Minerva en su versión más ideológica. Aquellas producciones audiovisuales que emplean las imágenes en tanto evidencia histórica –esto es, como prueba empírica de una necesidad política– no desarticulan los discursos hegemónicos que decantaron en un régimen colonial en la medida en que hacen uso de los mismos recursos para interpretar y ordenar la multiplicidad de lo real: una memoria que se diagrama con los ejes de la linealidad unidireccional y progresiva de la historia, la facticidad como prueba de un discurso apodíctico, la nacionalidad mentada en la figura de una universalidad abstracta que omite las contradicciones y atomizaciones dialécticas de las expresiones culturales; todo ello no puede constituirse en elementos de una teoría crítica latinoamericana porque no combate el fetichismo de la sensibilidad (es decir, la división y organización de la sensibilidad según la cual los órganos del cuerpo humano son fragmentados y conducidos en dirección a la producción de la riqueza en tanto que propiedad privada y capital) (CASANOVA, 2016, p. 47), sino más bien, contribuye al ordenamiento del régimen de lo sensible y lo político en la misma lógica que lo oprime.

⁷ Quizás por esto los franceses subsumieron los descentramientos de la imagen ruiciana bajo la categoría por ellos conocida de “surrealismo”, en lugar de intentar comprender la otredad de las elaboraciones audiovisuales de un chileno sobre Chile.

Por ello resulta de vital importancia política para Raúl Ruiz asumir la responsabilidad de crear nuevos modos de producir criticidad: la plasticidad de la técnica cinematográfica posibilita la indagación de nuevas formas de comprensión y ordenamiento semántico de lo real que se adecuan a lo contradictorio de las identidades chilenas. Así pues, la imagen fílmica que transita, como en tantos otros lugares en la historia del arte, los tópicos de la memoria y el regreso está aquí en función de una urgencia epistemológica que cristaliza la demanda de una reformulación acorde a nuestra condición subalterna:

sobre la relación entre un hecho cultural y la realidad del país: no es posible hacer un cuadro impunemente. Hacerlo tiene sus consecuencias. (...) existe una expresión sobre la historia de México aplicable al resto de Latinoamérica: la historia opera por decapitaciones, se vuelve a partir de cero de vez en cuando. (...) Suele llamárselo revolución. Una auténtica revolución consiste en cuestionarlo todo, y en empezar de nuevo. (RUIZ en CUNEO, 2013, p. 137)

La transformación política y de la manera crítica de pensarnos no ha de advenir por la exposición caligráfica de las condiciones de opresión porque la acción política no se esquematiza bajo la figura de un silogismo deductivo. Aquí no se trata de que la imagen sirva a la ilustración de ideas previas, sino de que la imagen demande una explicitación que descolonice el oculoctrismo cartesiano, reintegrando la mirada al cuerpo y éste al flujo del habitar en el espacio-tiempo (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 25). Ruiz entiende y muestra con su película que el ejercicio indagatorio y crítico de la memoria sólo puede anclar su movimiento en el océano de lo social en la medida en que se explore estéticamente –esto es, sensiblemente, culturalmente- el terreno de la complejidad política en un modo colectivo de ver.

En consecuencia, aquel gesto inaugural de los frankfurtianos de la primera hora consistente en combatir los vicios de la sociedad capitalista desde la búsqueda de sus expresiones estético-culturales toma un nuevo aire y un cambio de dirección en la producción audiovisual de Raúl Ruiz. Sólo que en su caso, la desarticulación de la racionalidad instrumental se ejecuta desde su uso transformativo del instrumento cinematográfico. La propuesta deconstructiva de la imagen fílmica de *Lettre d'un cinéaste* no es azarosa ni caprichosa, mucho menos producto de cierta extravagancia pomposamente refinada; más

bien, acentúa el momento de la producción situándolo de manera muy concreta en la realidad chilena de la posdictadura. Los medios de producción audiovisual provocan una implosión en su destino instrumental al revelar las contradicciones de los procesos sociales latinoamericanos. Así pues, al discurso que sostenía un cambio en la naturaleza de las conciencias y de los medios productivos de fábricas y campos como causas directas de la intervención política se le opone en un lenguaje chileno y audiovisual una transformación productiva de las creaciones cinematográficas que comprende a los sujetos políticos más allá de las fronteras de la conciencia. La cadena de hechos que produjeron la derrota de la Unidad Popular y la instauración de un gobierno dictatorial liderado por Augusto Pinochet se enmarca en una estructura epistemológica organizada según regímenes totalitarios: regímenes políticos –gobiernos de facto–, económicos –sistema capitalista mundial– y conceptuales –abstracciones de sentido que anulan las divergencias y contradicciones materiales– que oprimen y reprimen la diferencia manifestada en la forma de prácticas concretas de existencia. A causa de esto, el cine de Raúl Ruiz afirma en la persistencia del uso de los medios de producción que condujeron a un régimen opresor la reproducción consecuente de las bases de este mismo sistema. Pues la colonización se erige desde diversos frentes y a todos ellos es necesario combatirlos. Dice el cineasta: “yo tenía la clara voluntad de hacer películas políticas. Creía que había que transformar radicalmente, reequilibrar, el sistema de producción” (RUIZ en CUNEO, 2013, p. 147).

Así como el clima filosófico de la época indica en algunas expresiones latinoamericanas la necesidad de operar al nivel de la filosofía una ampliación de su concepto –como en Gaos (GAOS, 1980)– y una renovación metodológica –como en Roig (PALADINES, 2013)– para comenzar a pensar lógicamente y cimentar políticamente las posibilidades de una existencia que se autodenominará descolonizada; las imágenes discontinuas montadas por el cineasta chileno sugieren también la necesidad de ampliar el discurso cinematográfico y la manera de comprender y construir imágenes. Al utilizar las herramientas filmicas propias de una película documental tales como la entrevista, el testimonio, la cámara en mano, etc., Ruiz ensaya una perspectiva estético-epistemológica que le abre paso a una mirada y una *episteme* propia. La identidad perseguida en su indagación de los caracteres chilenos y los hechos de su historia no promueve la lectura pedagógica o moral

de la nacionalidad chilena ni de los procesos que ella ha atravesado. Es decir, la identidad que a Ruiz le interesa explorar no es aquella que está ya dada a priori en el pasado o tradición de su país natal. La indagación por la identidad chilena se desplaza, en cambio, en una temporalidad matizada con una propuesta a futuro: aquella de los sujetos singulares y colectivos que configuran su criticidad a partir de su condición subalterna y específica.

Claro que esa identidad se construye desde la memoria. Ahora bien, la rememoración presente en *Le retour* es un viaje al pasado que asume la forma de un itinerario más que la de un reintegro. La disparidad o la descoordinación entre discurso articulado e imágenes fabricadas desde los cuerpos humanos y geográficos remiten a una memoria que lleva consigo un índice secreto que posibilita el apropiarse de la historia (BENJAMIN, 2009, p. 132) porque desmitifica cierta representación homogénea de la realidad al mostrar las contradicciones propias de la praxis (RUIZ en CUNEO, 2013). Lo que se intenta es construir “un conocimiento articulador de contradicciones, revolcador del tiempo de lo existente con las sutiles ‘armas’ de lo paradójico” (CUSICANQUI, 2015, p. 30). Consecuentemente, Ruiz liga el momento rememorativo con la instancia del reconocimiento:

la función del reconocimiento me parecía, y me parece, la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional. Para conseguir esto, yo suponía de manera un poco gratuita la existencia de un fundamento cultural que llamaba ‘cultura de resistencia. (RUIZ en CUNEO, 2013, p. 36).

Ésta, categorizada por el cineasta con la palabra «estilemas», hace referencia al conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado, pues “a lo que se entiende por civilización –aprender a leer, a escribir, a comportarse ‘civilizadamente’ entre comillas–, corresponden reglas de rechazo, técnicas que oponen el olvido al aprendizaje, técnicas que son de anulación” (Ibídem, p. 36). Ruiz encuentra las posibilidades de diagramar una imagen descolonizadora a partir de conductas tales como el alcoholismo y la impuntualidad, transgresiones a las establecidas e impuestas normas cotidianas que se suponen universales pero que en el poblador chileno se sienten forzosamente instauradas; por ello, de lo que se trata es de rastrear aquellas conductas dislocadas que resisten el orden de la civilización colonial manifestándose en la más cotidiana barbarie. La barbarie cotidiana es el flujo

persistente de la disconformidad que enfatiza aquellos rasgos en que el chileno es negado para negar así, dialécticamente, su ser negado; en palabras del cineasta, lo que se pretende rescatar en el ejercicio de la memoria como cultura de resistencia es “una gran ‘chuecura’, una chuecura metafísica, inmensa, nacional” (Ibídem, p. 36).

La lucha negativa y creadora de Raúl Ruiz contra la teoría del conflicto central cobra su sentido más denso cuando es en este contexto pensada: ella -que construye el conflicto desde una amalgama entre la teoría dramaturgica clásica, o sea la aristotélica, y las ideas de Arthur Schopenhauer (RUIZ, 2000, p. 22)- concede a la conflictividad el lugar principal sólo en apariencia, ya que los conflictos estructuradores de esas películas forman parte de historias alimentadas por una voluntad estrictamente dependiente del constructo europeo y moderno del yo como conciencia subjetiva. Así, la referencia a la voluntad en la conformación y resolución de los conflictos expresa el corte ideológico que en esas historias subyace, pues suponen sujetos cuya exclusiva manera de manifestarse se da a partir de voluntades individuales que ponen en acto directo sus deseos en palabras. De esta manera y mediante un mismo movimiento, se encubren la opacidad de las voluntades que exceden la racionalidad y las imposibilidades materiales al tiempo que se atomizan las comunidades volitivas en las individualidades protagonistas; la imagen crítica, por el contrario, tiene que exponer la narrativa de una práctica perceptiva que brega por descolonizarse liberando la visualización de las ataduras del lenguaje en una reactualización de la memoria de la experiencia como un todo indisoluble (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 23). En consecuencia, articular históricamente lo pasado sin sumergirse en la ciénaga de la facticidad implica para Ruiz apoderarse del recuerdo tal como figura en el instante de peligro (BENJAMIN, 2009, p. 136), sólo que aquí no se trata, como en el contexto benjaminiano, tan sólo de clases dominantes, sino más bien de culturas coloniales. De allí que el trabajo investigativo respecto de lo cultural en una teoría crítica cimentada desde nuestra posición latinoamericana ha también de hacer foco en los espacio de distribución e intercambio cultural (BUCK-MORSS, 2014, p. 28), pero enfatizando la esencialidad de la clave colonial para pensarlos.

A través de las constantes divergencias argumentales y filmicas, Ruiz nos conduce al epicentro estético-político de un discurso crítico en clave latinoamericana: la apuesta estética y re-memorativa ruiciana es aquella que con-memora los aspectos de la identidad chilena

defenestrados y denostados al momento de subvertir el orden político; pues para proyectar una cultura anticolonial es preciso transitar no sólo el momento de la negación, sino también el de la afirmación (DUSSEL, 2006, p. 300). Ruiz vuelve a su tierra y ensaya un salto difuso hacia el pasado para explorar las inconstancias prácticas – sociales y políticas– mediante la imagen discontinua. Sin embargo, estas contradicciones se exponen no con el ánimo de solventarlas políticamente en una síntesis, sino que la contradicción cinematográfica y moral se presenta como el suelo fecundo que engendra la novedad histórica. Contra la hegemonía de los discursos políticos de los partidos de izquierda y de derecha pero también contra la de los relatos estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano, Ruiz se propone combatir el riesgo de convertirse en herramienta de las clases dominantes. Él entiende que esos modos de ver la historia, en tanto ponen a los chilenos en una relación peligrosa con el pasado por homogeneizadora y abstracta, los pone en simultáneo en peligro como seres revolucionarios también. Los discursos que se construyen apelando a un pasado y una identidad que se suponen sin contradicciones dificultan la relación hambrienta y fagocitadora con el pasado, asemejándose así

a una lección política. Y entonces ya no escuchamos por nosotros mismos sino por alguien que debería comprender la película, y se vacía así de su significado. Es la enfermedad original del cine político: no aprendemos por nosotros mismos lo que vemos, sino que examinamos si está bien realizado para aquel que debe recibir el mensaje y que está ausente (RUIZ en CUNEO, 2013, p. 120).

Cuando el pasado y las imágenes son bautizados como «hechos» y se los trata como objetividades de las que es posible destilar más objetividades en la forma de un relato impregnado de objetividad se activan mecanismos que refuerzan en el orden del conocimiento y la experiencia sensible la misma lógica que funciona en el orden económico. Por eso es importante la exploración de una imagen que imagine la historia de manera tal que ponga en consideración las dimensiones políticas de las prácticas de representación y que, en consecuencia, considere el tema del colonialismo como estructura social diferenciante y a la vez inhibidora de un discurso propio (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 26). Ruiz caracteriza su *cine de indagación* como aquel que provoca una autoafirmación del ser nacional en todos sus niveles, positivos y negativos (RUIZ en CUNEO, 2013, p. 36). Porque en la pretensión

documentalista de mostrar las cosas como realmente han sido se esconde un poderoso narcótico que oculta un asesinato hermenéutico negador de las múltiples diferencias concretas violentamente -colonialmente- homogenizadas en una abstracta universalidad política. Aquel lúcido dictamen benjaminiano que declara que “no hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie” (BENJAMIN, 2009, p. 138) se tamiza en la película de Ruiz con la criba de la posición chilena y latinoamericana y permite sustituir el último término de la frase con el peso de la colonialidad.

Le retour d'un amateur de bibliothèques intenta rescatar al sujeto individual o colectivo del asesinato hermenéutico y rememorativo por la colonización epistemológica al interpelar el ojo del espectador y sus capacidades exegéticas. El cortometraje documental de Ruiz, en evidente contraste con las elaboraciones fílmicas surgidas de las mismas circunstancias, cobra especial valor al explorar la posibilidad de construir una nueva criticidad desde la experiencia específica de Latinoamérica. La actividad cinematográfica creadora por él propuesta posibilita, además, una discusión en torno a ciertos movimientos rememorativos y las temporalidades que en ellos subyacen. Aquel gesto crítico de los intelectuales alemanes del pasado siglo se actualiza en la película de Ruiz para señalar la criticidad específica de este dispositivo cuando se lo sitúa geopolíticamente. El re-greso emprendido por Raúl Ruiz como una lucha contra el pro-greso lineal-colonial de la historia y de la memoria asume entonces el hecho de que la descolonización sólo puede realizarse en la práctica, pero en “una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 28). Su propuesta de descolonizar la mirada apunta no a fecundar la expulsión eurocéntrica de Latinoamérica -ni en la versión de la sumisión llana al eurocentrismo ni en la de la ilusión de un puro «Latinoamérica-centrismo»- sino que intenta atravesar la división moderna del mundo enfrentándose y transitando nuestras propias divisiones, nuestras propias fracturas, nuestros particulares índices del conflicto no resuelto de la propia historia perdida de la que debemos partir para llegar a otra cosa (GRÜNER, 2010, p. 27):

Te voy a decir que me tiene bastante harto todo ese juego con la palabra memoria. En Francia lo usan a cada rato, y les da con la memoria del pueblo y la memoria de esto y lo otro. La memoria es una casilla gigantesca de

funciones y de disfunciones; no es sólo una colección de hechos ni de datos” (RUIZ en CUNEO, 2013, p. 178.)

Resumo: O texto abrange o exercício de lembrar proposto por Raúl Ruiz em sua documentário *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques* (1983) rastreamento os endereços em que analisa os comportamentos que resistem à ordem da civilização colonial e à dificuldade sistemática de produzir uma memória contínua e uniforme. Testado, portanto, uma abordagem à forma como o tempo fílmico ruiziano modula a ligação da política, cultura e memória na área específica da sociedade chilena pós-ditadura sob o disfarce de certos núcleos da conduta nacional que redefinem o abordagem cultural empreendido pela teoria crítica europeia da primeira metade do último século – o papel da pesquisa cultural pra desvendar uma sociedade marcada pela produção capitalista – e também a ligação apontam preteritamente por Walter Benjamin – a memória desconstrutiva dela linearidade do tempo como um paradigma messiânico da salvação.

Palabras-chave: Raúl Ruiz. Documentário. Memória.

Referencias.

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. *Hacia un nuevo manifiesto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2014.

CASANOVA, Carlos. *Estética y Producción en Karl Marx*. Santiago de Chile: metales pesados, 2016.

CUNEO, Bruno. *Ruiz: Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la cultura y la liberación*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

GANDARILLA SALGADO, José Guadalupe. *Modernidad, crisis y crítica*. Adrogué: La Cebra, 2014.

GRÜNER, Eduardo. *La oscuridad y las luces: Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

JAY, Martin. *La imaginación dialéctica: Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus, 1989.

PALADINES, Carlos. Compilador. *Arturo Andrés Roig: Metodología y filosofía del pensamiento latinoamericano*. Ecuador: Academia Nacional de Historia, 2013.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RUIZ, Raúl. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.