

\* El presente ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular n° 1150699 "La imaginación del ideograma: entre Pound y Michaux" del que el autor es investigador responsable.

1. Para un desarrollo más detenido de estos modos de relación, véase Jacques Aumont *El ojo interminable. Cine y pintura*.

2. Como reacción contra el énfasis de Bazin en la supuesta objetividad, automatismo y consecuente fidelidad a la realidad de la imagen técnica, se acusaría luego al cine de no ser sino un simulacro, un aparato ideológico, una fantasmagoría destinada a seducir y controlar a las masas a las que fascina. Pascal Bonitzer, en su notable *Desencuadros. Cine y pintura*, propone un excelente panorama de estas discusiones.

3. "Todo tipo de iconofilia se funda, en última instancia, en una actitud esencialmente contemplativa, en la disposición a tratar determinados objetos, vistos como sagrados, como objetos de una contemplación veneradora. Se funda en el tabú que protege estos objetos del contacto, de la invasión de su interior y, en general, de su profanación por medio de su inclusión en las prácticas de la vida cotidiana. Pero para el cine no se da nada sagrado que deba o pueda ser protegido de esta inclusión en el movimiento general" (Groys, 62).

El cine tuvo desde sus inicios una relación estrecha, tensa y complicada con la pintura. Puede verse o bien como un heredero suyo destinado a hacer realidad sus más radicales aspiraciones, a volver visible el sueño imposible de una apariencia *animada* que latía desde muy temprano en ella, o como su rival, que vuelve inútil y siempre fallido su más impresionante virtuosismo, reemplazando la mano que empuña un pincel por una máquina que registra lo real con un nivel de minuciosidad derivado de las técnicas de la cámara oscura pero infinitamente más preciso, nítido y convincente que cualquier simulación manual<sup>1</sup>. En este relato, el cine (junto a la fotografía) sería algo así como la culminación de la búsqueda a partir del Renacimiento de un modo de representar la realidad adecuado a las peculiaridades de nuestro aparato perceptivo y al mismo tiempo intelectualmente coherente. Sería también, por otro lado, algo más que representación: sería una huella de las cosas mismas, una máscara mortuoria que recoge su existencia y la preserva más allá de la muerte, en efigie, cumpliendo así otra ambición de la pintura. Para una cierta historia del arte, la llegada de este nuevo medio amenaza la supervivencia de la pintura, de hecho absorbe y supera todas las otras artes, pero también las libera para realizar por fin su destino propio, para hacerse cargo de su supuesta especificidad medial, en el caso de la pintura la disposición de pigmentos sobre una superficie asumida como plana.

En su "Ontología de la imagen fotográfica", André Bazin escribe:

*La perspectiva ha sido el pecado original de la pintura occidental. Nièpce y Lumière han sido en cambio sus redentores. La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización*

*inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material (...), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido (26-27).*

Esta lectura de la imagen técnica y su lugar en la historia, no por casualidad enunciada en un lenguaje de connotaciones religiosas, ha dado lugar a innumerables discusiones sobre si la imagen fotográfica es efectivamente realista, y en qué sentido lo es, y si su destino es o no este relevo de la pintura<sup>2</sup>.

Al cine, por su parte, no cesa de penarle la pintura a la que supuestamente supera, reemplaza o emancipa, y que en teoría podría tenerle sin cuidado. De Méliès a Greenaway, de Resnais a Kurosawa, de Robert Wiene a Mike Leigh, el séptimo arte no ha cesado de filmar cuadros, de componer la imagen como lo haría un pintor, de imponerle a las escenas filmadas la inmovilidad y fijeza de una pintura, como intentando compensar la movilidad incesante y extrema del cine de acción, o ejecutando un ritual que tiene mucho de homenaje pero también algo de sacrificial, puesto que siempre que el cine admira a la pintura, al mirarla la destruye, la aniquila, la devora, al mismo tiempo que, al incorporarla, adquiere algunas de sus propiedades, se impregna de su ritmo, de su artificialidad y de su materialidad sensible.

Para Boris Groys, el modo en que el cine atrae todo lo que toca al ámbito del movimiento, de la *vita activa*, es una forma de iconoclastia, que se opone explícitamente a la iconofilia de la contemplación, profanando los objetos que ésta preservaba apartados de la vida cotidiana, en un gesto que formaría parte de su "combate abierto contra otros medios" (55)<sup>3</sup>. Raymond Bellour, por su parte, señala a propósito de la presencia de la fotografía como imagen fija en la película que, por un lado, aunque el tiempo no deje de transcurrir,



Fotogramas de la película *La comedia de la inocencia* (2001) de Raúl Ruiz

aunque la ausencia de movimiento nos haga sentirlo más agudamente, aparece con la imagen fija un desdoblamiento de tiempos, un pasado en el seno del presente perpetuo de la imagen que flota ante nuestros ojos. Por otro lado, escribe, “la foto me sustrae a la ficción del cine, aun cuando ella participe de esa ficción y hasta la acreciente. Creando una distancia, otro tiempo, la foto me permite pensar en el cine. Entendamos: pensar el cine, pensar estando en el cine” (78-79). Estas palabras valen, hasta cierto punto, para la presencia de cualquier imagen fija en el seno de la imagen animada: ella es arrastrada por el flujo irresistible de la temporalidad a la que parecía sustraerse, pero genera en él una suerte de remanso o resistencia, una ralentización que abre un espacio al pensamiento. Como veremos, ésta será una de las funciones del cuadro en la obra de Ruiz.

En un clásico texto publicado como libro en 1958, André Bazin, consecuentemente con su ontología de la imagen fotográfica, sostiene que el cine necesariamente traiciona a la pintura al filmarla: lo hace al relacionar por el montaje obras desvinculadas entre sí, al analizar el cuadro

destruyendo su composición sintética, al traspasarla a blanco y negro o alterar su paleta cromática (como cualquier reproducción fotográfica), y al producir por medio del montaje “una realidad temporal horizontal, geográfica en un cierto sentido, cuando la temporalidad del cuadro (...) se desarrolla geológicamente en profundidad” (212). Sobre todo, agrega Bazin, “la pantalla destruye radicalmente el espacio pictórico. Al igual que el teatro mediante las candilejas y la arquitectura escénica, la pintura se opone a la realidad misma y sobre todo a la realidad que representa, gracias al marco que la rodea” (*ibid.*), el cual subraya “la heterogeneidad del microcosmos pictórico con el macrocosmos natural en el que viene a insertarse” (*ibid.*). Este contraste tiene que ver con que el espacio fílmico se supone prolongado en todas direcciones, el espacio pictórico no: “El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga” (*Id.*, 213), concluye.

Habría mucho que agregar a este listado, y mucho en él que matizar, pero me parece atractiva la polaridad que propone, para pensarla menos como una oposición tajante que como

Fotograma de la película *La hipótesis del cuadro robado* (1978) de Raúl Ruiz



una dialéctica entre extremos que no cesan de acercarse o repelerse, de tocarse, distinguirse y confundirse, en un diálogo tenso, en un duelo constante en el que ninguno sale vencedor, pero ambos se transforman. La iconofilia que atrae al cine hacia la pintura necesariamente desemboca en una destrucción, o en todo caso una transformación violenta, una profanación de la imagen filmada, pero la iconoclastia que el cine ejerce contra la pintura abre dimensiones de ésta que permanecían invisibles en su contemplación fuera de la película.

La obra de Raúl Ruiz ofrece un excelente ejemplo de esta exploración de las ambigüedades en la relación cine-pintura. Situado en principio precisamente en una época del cine que busca apartarse del dogma baziniano y explorar lo que la imagen cinematográfica tiene de equívoco, enigmático, irreal, alegórico, barroco en suma, el cine de Ruiz nos servirá también para proponer que la imagen cinematográfica tal vez no sólo traicione a la imagen pictórica al traspasarla a la pantalla, sino que también sea capaz de revelarnos algo del cuadro que el propio cuadro ignora. La fascinación de Ruiz por explorar los modos diversos de filmar e incorporar a sus relatos la imagen pintada, por otra parte, es un ejemplo claro de la complicidad o del deslizamiento de la

iconofilia a la iconoclastia, en la medida en que Ruiz se deja seducir por los cuadros al mismo tiempo que los martiriza, tortura y traiciona, o en todo caso los transforma en otra cosa.

El motivo del cuadro en la pantalla (y el tema más general de la imagen fija inserta en el flujo de la imagen animada) retorna en la obra de Ruiz con obsesiva e inquietante recurrencia, particularmente a partir de las dos películas en las que Ruiz trabajó a partir de textos del escritor Pierre Klossowski (*La vocación suspendida*, 1978; y *La hipótesis del cuadro robado*, 1979). *La vocación suspendida* está construida a partir de la ficción de dos filmes que se van entremezclando ante nuestros ojos (uno en blanco y negro y otro a color), en los que se despliegan un conjunto de querellas teológicas (que según Ruiz tenían como objeto indirecto una sátira del dogmatismo burocrático de la izquierda latinoamericana). Al centro de estas querellas está una serie de imágenes y las discusiones que ellas generan: un fresco que está siendo pintado en las paredes de un convento (y cuya ortodoxia es puesta en duda varias veces), unas fotos de la profanación del cadáver de una religiosa durante la guerra civil española (que terminan revelándose como una falsificación), varios cuadros y reproducciones de fragmentos suyos, biombos pintados, estatuillas devocionales, un álbum en el que se

entremezclan fotografías de familia y fotografías eróticas. La película puede leerse como una serie de variaciones sobre los equívocos e inquietudes que la imagen puede suscitar, en conjunción con la teología y sus debates sobre sus funciones, atributos y límites, pero también con la capacidad del cine de poner en duda su sentido a partir de la vinculación con otras imágenes. De hecho, uno de los procedimientos recurrentes de la película es el uso de falsos *raccords* que terminan por crear la sensación de vasos comunicantes entre ambos filmes ficticios, reforzado por el hecho de que algunos objetos pasan de un filme a otro sin explicación. La película parece sugerir que toda imagen es potencialmente falsa, engañosa, herética, o en todo caso irreductiblemente ambigua, un tema favorito de Ruiz que reaparecerá en muchos de sus filmes posteriores.

Tal vez ninguna obra de Ruiz explore de manera tan rigurosa, imaginativa y provocadora la relación entre pintura y cine como *La hipótesis del cuadro robado* (1979), una suerte de documental ficticio en torno a una serie de cuadros que dan pie a una elaborada (y paródicamente erudita) discusión sobre su significado oculto. Se trataba inicialmente de un documental acerca de Pierre Klossowski, pero terminó por convertirse en una exploración de algunos de los motivos que articulan su universo ficcional, en particular los libros de la trilogía *Las leyes de la hospitalidad* (que incluye *Roberte esta noche*, 1953, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1959, y *El apuntador o el teatro de la sociedad*, 1960). La película, ha dicho Ruiz, se esfuerza en realidad por comprender la noción de simulacro, que es clave en el pensamiento de este autor (cuya obra teórica incluye textos sobre Nietzsche y Sade), a partir del procedimiento de los *tableaux vivants* o cuadros vivos<sup>4</sup>.

Filmada en blanco y negro, la película se abre con una toma fija, un plano general de una calle, y luego de dos epígrafes en letras blancas sobre la pantalla negra accedemos al interior de una habitación, en la que vemos una chimenea sobre la que se encuentran dos candelabros, un busto de mármol y un espejo. En la penumbra distinguimos un papel mural pintado y un cuadro sobre un caballete que representa nueve escenas. La cámara gira a continuación hacia la derecha, recorre el cuadro de las escenas, revela otro cuadro, detrás del cual se distingue parte de una ventana, y se inclina hacia él. Este otro cuadro posiblemente esté puesto también sobre un caballete (aunque no nos es posible verlo, pues está

levemente inclinado respecto al plano vertical). La cámara se sitúa frente a él y se acerca hasta que el marco del cuadro queda fuera de campo y los límites del campo filmado coinciden por un momento con los límites del lienzo, en el que distinguimos a un joven con el torso y las piernas desnudos, las manos atadas a la espalda, rodeado de una serie de personajes con hábitos de monjes y turbantes que parecen estar a punto de ejecutarlo. A continuación, no sabemos al principio si por un movimiento de la cámara o del cuadro, el plano de la pintura se posiciona en escorzo respecto al plano de la pantalla, lo que altera y distorsiona la perspectiva con la que está compuesta la imagen, creando una suerte de anamorfosis, hasta que finalmente el marco del cuadro vuelve a entrar al campo de la película y se nos muestra lo que había detrás suyo: un globo terráqueo, otro cuadro y un personaje, nombrado como “el coleccionista”, a quien pertenece una de las voces en las que se narra la película, en diálogo con otra voz en *off*, con la que discuten sobre ciertas peculiaridades de esa serie incompleta de cuadros que llevan a suponer que están dotados de un sentido secreto al que sólo sería posible acceder por medio de la contemplación del cuadro que falta. Como señala Ruiz, “alguien trata de explicar por qué hubo un escándalo. Siete cuadros provocaron un escándalo y los cuadros no tienen nada de escandaloso. (...) Es esta idea de que hay siete cuadros y, si hay uno robado, uno puede desarrollar cualquier teoría diciendo que en el cuadro robado se encontraba la clave, la explicación del escándalo” (Ruiz, 280).

El modo en que Ruiz filma los cuadros parece por momentos estar siguiendo una a una las razones por las que, según Bazin, el cine siempre traiciona a la pintura. En primer lugar, pone en tensión su carácter de objetos tridimensionales, de cosas entre otras cosas, con la bidimensionalidad de la imagen: muchos de los cuadros no están colgados en el muro y perpendiculares al suelo, lo que acentuaría su carácter plano, su condición de ventana hacia un mundo virtual (en el sentido albertiano), sino dispuestos en atriles levemente inclinados (lo que sugiere más bien universos paralelos cuyas coordenadas espaciales no coinciden con las nuestras). La cámara se mueve entre ellos produciendo interacciones entre las imágenes que representan unos y otros y con los demás objetos que hay en la habitación, cuya distribución espacial es difícil de imaginar durante la primera toma, bastante larga, debido a la ausencia de un plano general. En algún momento,

4. Un cuadro vivo puede definirse como la disposición de personas vivas en una pose fija que reproduce una composición artística, ya sea una pintura, una escultura, una estampa o una escena literaria. Se trataba de una entretención bastante difundida a inicios del siglo XIX. Para una discusión más extendida de esta práctica, ver el libro *Le Tableau vivant ou l'image performée*, de Julie Ramos y Léonard Pouy. Existen numerosas películas que incorporan cuadros vivos. Entre algunas de las más conocidas están *Pasión* (1982), de Jean-Luc Godard, y varias obras de Pier Paolo Pasolini. Ver el capítulo 4 (*Tableaux Vivants 1: Painting, Film, Death and Passion Plays in Pasolini and Godard*) del libro *Framing Pictures* de Steven Jacobs para una discusión más detallada de estas obras.

Fotograma de la película *La hipótesis del cuadro robado* (1978) de Raúl Ruiz



5. *La hipótesis* juega constantemente con la tensión entre iluminación natural y artificial, trabajada por Ruiz de manera muy cuidadosamente manierista y tematizada en la discusión de los focos de luz divergentes de algunas de las pinturas.

6. Como explica él mismo, "mi puritanismo me hizo rechazar el conjunto de la economía sexual de Klossowski, que deriva de su estudio del Marqués de Sade" (Ruiz, 279).

el coleccionista mueve uno de los cuadros y lo cambia de posición, en otro momento se pone delante de un cuadro de manera que su sombra queda al interior del marco, como si se tratase de una silueta pintada al interior del espacio pictórico y no proyectada sobre la superficie de la tela (este es uno de los varios juegos sumamente sutiles con la iluminación que pueden encontrarse en la película)<sup>5</sup>.

Por otra parte, si atendemos a la banda sonora que acompaña el tránsito de la cámara por las imágenes, nos daremos cuenta de que lo que le interesa a Ruiz no es tanto filmar un cuadro como red de relaciones formales autónomas, sino comprender la historia que esas relaciones cuentan o sugieren, volviendo por tanto a la concepción narrativa de la imagen que buena parte de la teoría del arte del siglo xx ha negado o desdeñado como prescindible. Ruiz utiliza esta hermenéutica perversa (en la que cualquier sentido se vuelve posible a partir de la suposición de una imagen faltante que alteraría radicalmente el sentido de la serie) como pretexto para entretener una serie de narraciones inconclusas que combinan lo policial-detectivesco, el folletín y los registros de lo teológico, mítico y metafísico que caracterizan la obra de Klossowski, pero pasados por un fuerte tamiz irónico que pone en duda la existencia de un

significado profundo y trascendente al que valga la pena acceder.

Ahora bien, los textos de Klossowski se caracterizan por un marcado erotismo perverso que la película de Ruiz escoge obliterar, en parte por un pudor característico del director<sup>6</sup>, pero también, creo, por la conciencia de que ciertos juegos eróticos muy eficaces a nivel textual se verían fuertemente desvirtuados en su versión fílmica, ya que su efecto depende precisamente de evocar verbalmente, sin mostrarlas, imágenes y acciones en las que se entremezclan la violencia, la abyección, lo sagrado y el deseo. El siguiente pasaje, narrado por el personaje de Roberte en *La revocación del Edicto de Nantes*, puede servir de ejemplo respecto a las dificultades que supondría filmar el erotismo de Klossowski:

*Vittorio me infligió lo que tiene costumbre de hacer a los muchachos y que le costaría la cárcel. Habiéndome levantado la amplia bata que me había puesto al llegar él, me encontré con la blusa que todavía llevaba, pero sin falda ya, ceñida en mi nueva gaine, que muy bien cortada, se amoldaba de maravilla a mi vientre y mis flancos. No hizo salir mis pechos más que la mitad, al tiempo que descubría mi posterior y sin hacer caso de lo demás, lo supo acariciar con mucha habilidad —homenaje que era de lo más habitual*

*para mí... cuando fui atravesada de abajo a arriba —¿cómo decirlo?— por una ardiente sorpresa. Me curvé hacia delante, me arqueé, pero él me sujetaba firmemente. Su primer asalto me había producido una fuerte contracción, pero cuando él se hubo retirado no menos bruscamente, me abrí por allí con una untuosidad hasta tal punto loca que al sentirlo meterse de nuevo volvía a cerrarme, con tanta facilidad y tal delicia que mi atributo se desarrolló hasta alcanzar el ancho de mi pulgar. Me moría de ganas de que lo tomara entre sus dedos, me moría de miedo de que no le gustara... (La revocación, 112-113).*

La opción de Ruiz de omitir esta dimensión erótica de las ficciones de Klossowski no es sólo conveniente desde el punto de vista de las posibilidades de la imagen cinematográfica, sino que también consecuente con el dispositivo que construye la película y que supone que lo esencial de toda imagen está siempre fuera de ella, en otra imagen que no vemos, en su campo ciego<sup>7</sup>. Se trata, entonces, de un pudor relacionado con la dimensión virtual de toda imagen, con su contracara, uno de los aspectos de la poética del cine de Ruiz al que sus escritos retornan obsesivamente.

Una dificultad adicional del texto de Klossowski está dada justamente por el carácter efrástico de las evocaciones de las obras del pintor Frédéric Tonnerre, de las que las novelas de Klossowski contienen varias descripciones cuyo interés depende del modo en que nos dan a ver por medio de palabras una imagen que no se halla ante nuestros ojos ni en nuestra memoria, una imagen de hecho inexistente fuera del texto. Veamos también un ejemplo de estas descripciones (que en el libro funcionan claramente como contraparte de las descripciones de escenas eróticas):

*Sentada en un sillón, una joven vestida de oscuro, la garganta ceñida por una blusa cerrada hasta la barbilla, un brazo apoyado en el codo, con un pequeño libro abierto en la mano, el otro brazo levantado en un gesto de defensa, con el antebrazo pasando bajo la barbilla y la mano entreabierta, con las piernas cruzadas, una ligeramente levantada, la falda arremangada más allá de la rodilla, hasta el nacimiento del muslo, donde el vestido arrugado cae en grandes pliegues. Agachado junto a la joven, a su derecha (pero a la izquierda del cuadro), un niño prepúber, con una gran cabeza, un mechón de pelo sobre la frente, con una mirada*

*y una sonrisa perfectamente imbéciles, con una chaqueta demasiado corta, ha pasado una mano bajo la falda de la señorita, gesto que la rodilla levantada de la joven debía detener, lo que hace que la pierna pintada en esa posición tenga un carácter de reflejo mientras que con la otra mano el niño ha logrado desabotonar parte de la blusa justamente a la altura del pecho que no ha tardado en salir, brotando por el escote, el espumeante desorden de la camisa contrastando con la casta forma del otro pecho bajo la otra mitad de la blusa (La revocación, 75-76).*

Ruiz podría haber escogido no mostrar los cuadros a los que estas descripciones refieren, tal como hizo con las escenas eróticas, pero optó en cambio por fabricar una serie de cuadros en estilo académico convencional, pintados por un pintor chino llamado Tsu-Lee: “China debe ser el único país donde se enseñó la técnica de la pintura académica del siglo XIX francés” (Ruiz, 280), agrega el director con humor malicioso.

Con el fin de solucionar el enigma de esta serie de cuadros (pero en realidad de refractarlo), la película propone el juego de un traspaso de las escenas que estos cuadros representan al espacio tridimensional (o, para ser más precisos, al simulacro del espacio tridimensional en el espacio bidimensional de la pantalla), por medio del procedimiento del *tableau vivant*, que en este caso adopta la inmovilidad de la pose como imitación de la puesta en escena de las pinturas para trasponer sus relaciones a un mismo espacio que las contendría todas y que permitiría seguir de una a otra el hilo de ciertos elementos que las conectan (por ejemplo, en la escena de Diana y Acteón<sup>8</sup>, aparece un tercer personaje que sostiene un espejo que arroja un haz de luz que, al penetrar en el espacio de la pintura siguiente, explica su iluminación contradictoria, que daba la impresión de un mundo con dos soles).

La pintura entra aquí al cine, entonces, no como cuadro bidimensional sino como puesta en escena del momento pregnante que todo cuadro representa, reconstrucción o reposición de la pose que habría servido de modelo al cuadro, que en este caso sirve de modelo a los modelos que lo reconstituyen. El *tableau vivant* vuelve vivo el cuadro al convertir los cuerpos pintados en un conjunto de cuerpos inmóviles, estáticos, pero de carne y hueso. La fijeza de la pose, por otra parte, paradójicamente hace pensar en la inmovilidad de la muerte. Pero la inmovilidad de un actor

7. Escribe Bonitzer en *El campo ciego*, justamente a propósito de esta película, que en ella “el cine está considerado (...) como un espacio de falsas apariencias, un *trompe-l'oeil* de múltiples aspectos. La ceguera del público a los resortes secretos de la maquinaria se convierte en el pretexto de un juego, no sólo con la perspectiva, como puede haber sido el caso en pintura, sino con todo el espacio del cine, incluido el espacio sonoro, incluido el espacio *off*, el fuera de campo donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes, todos los deseos que el cine alienta” (79).

8. Diana es la versión latina de Artemisa, diosa griega de la caza, conocida por su castidad. Acteón es un cazador que, sin querer, persiguiendo a un ciervo, entrevé a la diosa desnuda bañándose, en castigo por lo cual es convertido en un ciervo que sus propios perros persiguen y despedazan, como relata Ovidio en sus *Metamorfosis*. Se trata de un mito sobre los peligros de la vista y de un tema pictórico habitual, del que la obra de Ticiano con el mismo título tal vez sea el ejemplo más conocido. Klossowski le dedicó a este mito un libro titulado *El baño de Diana*.



9. Esta noción del cuadro animado remite a un tema obsesivo de la escritura sobre imágenes, que Stoichita ha explorado en su *Simulacros: el efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*: la fantasía de que una mimesis perfecta lograría insuflar vida a las imágenes o estatuas, animarlas hasta el punto de que la pálida piedra con la que están hechas se volviera carne sonrosada, o hasta el punto de que el plano en el que están insertas se volviera un espacio dotado de profundidad y sus cuerpos se volvieran tangibles.

10. La noción de Benjamin es formulada en su conocido ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En su texto "Cuatro temas y dos ejemplos", de fines de los 60 o comienzos de los 70, Ruiz formula el proyecto de un cine de indagación que me parece emparentado con las ideas que luego le interesarían en la obra de Klossowski. Ver también, sobre el peculiar realismo del Ruiz temprano, la noción de "realismo púdico" propuesta por Waldo Rojas en "Raúl Ruiz: imágenes de paso" (De los Ríos y Pinto, 21).

o modelo que mantiene una pose no es nunca perfecta, lo que produce cuadros de una inmovilidad vacilante, habitada por ligeros movimientos involuntarios (como el parpadeo de un actor) que contrastan con la inmovilidad perfecta de los maniqués que hay en varias habitaciones de la casa. Se trata también de cuadros transitorios, de los que los personajes salen cuando dejan la pose y se trasladan a otro lugar de la casa<sup>9</sup>.

En un pasaje en el que comenta el método de yuxtaposición de imágenes del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, Ruiz se refiere a los cuadros vivientes como una práctica semejante a las del historiador del arte, en la medida en que también permite aprehender "la continuidad de los mismos gestos, las mismas actitudes humanas, las mismas 'intensidades' a lo largo de la historia" (*Poética*, 66). En los *tableaux vivants*, escribe Ruiz,

*Un grupo de modelos se apropia del cuadro de un maestro antiguo y trata de recrear la escena pintada de manera teatral. Cada modelo adopta una posición en ese decorado artificial. (...) Es inevitable que los modelos del cuadro viviente se muevan un poco, imperceptiblemente, de modo que hacen esfuerzos constantes para retomar la pose, giran sin cesar alrededor de esa pose que los llama pero se les escapa. De ahí deriva una cierta tensión física, la misma que debieron sufrir los modelos originales. Esa intensidad común*

*es como un puente que une a los dos grupos de modelos. Los pequeños movimientos de los modelos originales, fijados en la pintura, son reproducidos luego por los modelos en el cuadro viviente. Los primeros modelos, en cierto sentido, se reencarnan en el cuadro viviente; o lo que se reencarna, al menos, es la tensión (Ibid.).*

"Todas estas ideas", continúa Ruiz, "ya debían estar rondándome antes de que la obra de Pierre Klossowski me las volviera evidentes" (*Id.*, 67), lo que nos proporciona una pista valiosísima para comprender ciertos aspectos de su filmografía temprana chilena. Películas como *Tres tristes tigres* (1968), *Palomita Blanca* (1973) o *Diálogo de exiliados* (1975) buscarían exacerbar estereotipos para, a través de su caricatura, hacer emerger la realidad que subyace a comportamientos sociales invisibles para el ojo desnudo y que la cámara revela, en lo que más tarde Walter Benjamin llamaría "inconsciente óptico"<sup>10</sup>.

En un ensayo de 1957 sobre el cuadro viviente en la pintura de su hermano Balthasar (más conocido como Balthus), Klossowski escribe que "el cuadro no es contemplación [directa de las cosas del mundo], sino que su simulacro, y es por eso que la vida fija en su superficie ejerce tal fascinación, el cuadro no tiene ser en sí, sino que existe gracias al no-ser del simulacro, lo que nos hace ver es un modo de ser en el que las cosas no pueden



Fotogramas de la película  
*La vocación suspendida*  
(1978) de Raúl Ruiz

ya morir, porque ya no viven” (110). En la pintura de Balthus, las cosas aparecerían con una fijeza extraña por haber sido arrancadas de la vida, incluidas en un simulacro que, paradójicamente, restablece y revela un orden secreto:

*¿A qué responde, en efecto, la actitud fija de las figuras? ¿Busca evocar una escena capital de la que encontraríamos fragmentos dispersos en diversos cuadros? ¿O bien es el orden oculto de los arquetipos lo que imitan sus gestos, ya que la reconstitución de toda escena capital revelaría siempre una aspiración del alma a reintegrarse al orden oculto de las imágenes inmutables? El artista logra contener el tiempo en el que viven los seres, en un espacio en el que subsisten fuera de la vida, más allá de la muerte, y es de allí de donde surge la impresión de “cuadro vivo” inscrita en el cuadro, de pantomima inmóvil, que nos dan algunas de sus grandes composiciones (115).*

Para Klossowski, entonces, al poner en escena un simulacro de la realidad por medio de actitudes y gestos estereotipados, artificiales y exacerbados, se logra dar a ver los impulsos secretos que la constituyen y que serían invisibles a simple vista. La artificialidad con la que la pintura representa ciertos gestos extraídos del *continuum* de la vida sería lo que en suma le permite dar a ver el mundo de fuerzas fantasmales más allá de lo visible que

nos movilizan sin saberlo. No hace falta decir cuán significativas son estas ideas para el pensamiento y la poética ruizianos, como clave para las películas que hizo a partir de Klossowski, pero también para toda su filmografía.

A contar de este encuentro con el pensamiento de Klossowski, prolifera en la obra de Ruiz la presencia de imágenes de imágenes, la incorporación de imágenes fijas filmadas, incluyendo cuadros pero también otro tipo de imágenes, como los mapas, que ocupan un lugar central en *El juego de la oca* (1979), una fascinante “ficción didáctica acerca de la cartografía” que explora la vinculación de los mapas con otro tipo de imágenes esquemáticas como tableros de juego, diagramas, dibujos y textos. La imagen del mapa reaparece en *Las tres coronas del marinero* (1983), en la cabina del capitán del navío tripulado por muertos vivientes, y luego en *Las soledades* (1992), un documental sobre Chiloé filmado a partir de la tipología de trazos propuesta por Shi Tao, un pintor chino del siglo XVII, en el que la cámara se mueve planeando sobre el mapa en el que los niños de un colegio aprenden su lección de geografía. En este caso, que he comentado en detalle en otro texto<sup>11</sup>, la película completa puede verse como un cuadro del que cada plano es un fragmento, filmado según los preceptos de Shi Tao y su teoría de la tensión entre los diversos elementos de un cuadro como equilibrio entre

11. “Chiloé visto con los ojos de un pintor chino: *Las soledades*, de Raúl Ruiz”, en *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*.



Fotogramas de la película  
*Shattered Image* (1998)  
de Raúl Ruiz

dinamismo y quietud, vitalidad y muerte, paisaje y escena.

El motivo de la pose sostenida reaparece en *The Golden Boat* (1990), una película llena de violencia absurda en el que la vecina de un crítico de rock y de pintura accede a posar como modelo para un cuadro, y cuando ella se pregunta “*What am I doing here?*” [“¿Qué estoy haciendo aquí?”] el asesino en serie que acaba de irrumpir en escena declara “*You're posing, like everybody*” [“Estás posando, como todos”], y comienza a dibujarla. En *L'oeil qui ment* (1992) tenemos un cuadro voraz que devora trozos de carne para mantenerse vivo, mientras que la virgen se aparece con tanta frecuencia que no asombra a nadie y remeda los gestos de aquellos a quienes se les aparece. Más adelante en la película, la cámara se acerca a una galería de cuadros, un descendimiento de la cruz, y se revela de pronto que los personajes pintados tienen los rostros de los actores de la película y que están vivos y son de carne y hueso. En *Tres vidas y una sola muerte* (1995), el personaje de Marcello Mastroianni, Mateo Strano, le muestra a otro personaje una fotografía que se mueve, como una película, mientras le comenta que unas hadas cronófagas hicieron que pasaran 20 años en una noche (en una mezcla de la historia de Rip van Winkle con “Wakefield”, la historia de Hawthorne

en la que se basa muy libremente la película). Luego recuerda cómo esas hadas lo condenaron a vagar largo tiempo por un instante congelado, mientras la cámara muestra a personas posando en la misma actitud de inmovilidad vacilante que adoptaban en los *tableaux vivants* de *La hipótesis*.

*Genealogías de un crimen* (1997) tiene entre sus personajes a Georges Didier, un psicoanalista que inventó una terapia consistente en poner en escena *tableaux vivants* que representan el momento anterior a que el paciente cometa un asesinato, una invención que no sólo se mofa de algunos dogmas del pensamiento psicoanalítico, sino que alude a la teoría warburgiana de las fórmulas de *pathos*, figuraciones que regresan y se encarnan en imágenes diversas en el curso de la historia (de modo comparable a los fantasmas de Klossowski). *Shattered Image* (1998) es una suerte de thriller metafísico acerca de una mujer que teme ser asesinada y sueña que es una asesina, sin que sepamos si no es en realidad la asesina la que la sueña a ella. La mujer que teme ser asesinada está de luna de miel en Jamaica, y en el hotel donde aloja con su marido hay un cuadro, una marina bastante banal que, cuando la cámara se acerca a ella, se transforma y adquiere un estilo impresionista, expresionista, fauvista o abstracto. Vemos después que el mismo cuadro está en la

consulta del terapeuta que atiende a Jessie, la asesina a sueldo.

En *Comedia de la inocencia* (2000), un grabado que representa el juicio de Salomón y en el que la cámara se detiene reiteradamente sirve de contrapunto a la historia en la que un niño declara que su madre no es su madre y se va con otra mujer. Cuando el niño huye de su hogar, el cuadro aparece mutilado. *Klimt* (2005), por su parte, tematiza explícitamente la tensión entre cine y pintura a través de un encuentro ficticio entre el pintor y Meliès, el pionero del cine.

La lista podría continuar, pero me parece que estos ejemplos bastan para demostrar el constante retorno de Ruiz al motivo del cuadro filmado y al problema más amplio de la imagen fija en el seno de la imagen móvil, un gesto que conlleva una fascinación iconofílica y una violencia iconoclasta que, al combinarse, abren

la imagen más allá de sí, a su afuera. Una imagen de imagen es también una imagen puesta en libertad, proyectada más allá del soporte material que la vuelve posible, transformada en fantasma que busca un cuerpo en el que encarnarse. En este movimiento, el film también se ve alterado: se abre en él un remanso, un remolino que contrarresta el flujo centrífugo unidireccional de la temporalidad, ávido siempre de pasar a la siguiente imagen, con una fuerza centrípeta, que nos invita a demorarnos en la imagen singular, a contemplar su simulacro intentando captar lo que revelan su inmovilidad y su fijeza. De esta tensión entre la imagen y su afuera, entre la imagen singular y una mirada de imágenes posibles, entre el cuadro y la pantalla, entre el amor por la imagen y su sacrificio en nombre de lo que la excede, nace un cine único cuyas posibilidades estamos recién comenzando a comprender ●

#### FERNANDO PÉREZ VILLALÓN

(Santiago de Chile, 1974) es Doctor en Literatura Comparada de la New York University. Ha publicado varios libros de poemas y libros objeto, el libro de traducciones *Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos* (2013) y el ensayo *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto* (2016). Forma parte del proyecto Orquesta de Poetas y actualmente dirige el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado.

#### BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP, 2001.

Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Benjamin, Walter "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, 15-57.

Bonitzer, Pascal. *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

—. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

Groys, Boris. "La iconoclastia como procedimiento: estrategias iconoclastas en el cine". En Carlos A. Otero (ed.). *Iconoclastia: la ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina Ediciones, 2012, 55-75.

Jacobs, Steven. *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011.

Klossowski, Pierre. *La revocación del Edicto de Nantes*. Barcelona: Montesinos, 1975.

—. *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*. París: Gallimard, 2001.

Pérez, Fernando. "Chiloé visto con los ojos de un pintor chino: *Las soledades*, de Raúl Ruiz", en *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM, 2017, 227-237.

Ramos, Julie y Léonard Pouy (eds.). *Le Tableau vivant ou l'image performée*. Paris, Mare & Martin/INHA, 2014.

Rojas, Waldo. "Raúl Ruiz: imágenes de paso", en Valeria de los Ríos e Iván Pinto (eds.). *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar, 2010, 19-26.

Ruiz, Raúl. *Ruiz. Entrevistas escogidas. Filmografía comentada*. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo. Santiago de Chile: UDP, 2013.

—. *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: UDP, 2013.

—. "Cuatro temas y dos ejemplos". *Pensar & poetizar* 12: 151-155.

Stoichita, Victor. *Simulacros: el efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006.

#### Filmografía citada de Raúl Ruiz

*Tres tristes tigres* (Chile, 1968, 100 min., 35 mm.)

*Palomita blanca* (Chile, 1973, 124 min., 35 mm.)

*Diálogos de exiliados* (Francia, 1975, 100 min., 35 mm.)

*La vocación suspendida* [La vocación suspendida] (Francia, 1978, 90 min., 16 mm.)

*Le Jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)* [El juego de la oca (una ficción didáctica a propósito de la cartografía)] (Francia, 1979, 30 min., 16 mm.)

*L'Hypothèse du tableau volé* [La hipótesis del cuadro robado] (Francia, 1979, 67 min., 35 mm.)

*Las soledades* (Gran Bretaña, 1992, 20 min., 16 mm.)

*Shattered Image* [Imagen quebrada] (Estados Unidos/Canadá/Gran Bretaña, 1998, 120 min., 35 mm.)

*Comédie de l'innocence* [Comedia de la inocencia] (Francia, 2000, 100 min., 35 mm.)

*Klimt* (Austria/Alemania/Gran Bretaña/Francia, 2006, 127 min., 35 mm.)