



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia de Arte.

ANÁLISIS DEL DESPLAZAMIENTO DE OPERACIONES NARRATIVAS
DESDE EL TEXTO LITERARIO AL AUDIOVISUAL, EN “PALOMITA
BLANCA” (1973) Y “DÍAS DE CAMPO” (2004), DOS PELÍCULAS
RODADAS EN CHILE POR EL CINEASTA RAÚL RUIZ.

Tesis para optar al grado de Magíster

Carlos Flores Delpino

Profesor guía: Carlos Pérez Villalobos

Santiago de Chile

2016

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen	3
Introducción	5
Capítulo 1. “Palomita Blanca”	12
1.1. Contexto de época	13
1.2. La defraudación del Verosímil cinematográfico.....	18
1.3. La obertura desacostumbrada de “Palomita Blanca”	22
1.4. Irse por las ramas	26
1.5. Demorarse	30
1.6. La lógica del Silabario.....	41
1.7. El melodrama entre comillas.....	46
1.8. La emergencia de lo inesperado.....	55
1.9. Reflexividad intradiegetica.....	60
1.10. Caminos que conducen a ninguna parte.....	64
Capítulo 2. “Días de Campo”	69
2.1. Tiempo, ensueño y memoria.....	70
2.2. Los mundos múltiples y simultáneos.....	77
2.3. Mutación y proliferación final.....	82
2.4. Final.....	86
Conclusiones	91
Bibliografía	98

RESUMEN

Análisis y reflexión en torno a las estrategias utilizadas por el cineasta chileno Raúl Ruiz para crear un modelo de invención fílmica a partir del desplazamiento de operaciones narrativas desde el texto literario al audiovisual, en “Palomita Blanca” (1973) y “Días de Campo” (2004).

La investigación da cuenta del modo como a partir del trabajo de lectura desborde y torcedura de textos literario, Ruiz pone en crisis la concepción tradicional de máquina productora de espectáculos (políticos o de entretenimiento) que ha dominado al cine, e impulsa el tránsito hacia lo que la creación cinematográfica pudo haber sido y todavía puede ser: una máquina de pensar.

Las convicciones son cárceles. /.../ Un espíritu que quiere cosas grandes, que también quiere los medios para eso, es necesariamente un escéptico.

Friedrich Nietzsche

INTRODUCCIÓN

1.

Desencantado de la literatura en la que se inició muy tempranamente como dramaturgo, Raúl Ruiz optó por el cine que consideraba un soporte más preciso y veloz que las palabras. En una entrevista hecha por José Román, Ruiz expone sus razones :

“Ahora el cine tiene la capacidad de jugar con la velocidad del pensamiento, cosa que la literatura no tiene. No quiero hacer una competencia entre cine y literatura. La poesía la tiene de otra manera pero el cine puede mimar la velocidad del pensamiento. Puede mimar los modos de pensar”. (Román en Aisthesis, 2004:125)

Para Ruiz, las palabras con las que pensamos, con las que escribimos para pensar, no son, a excepción del lenguaje poético, capaces de poner en materia el tráfago de infinitos destellos que constituye nuestro siquismo. Para llegar allí, para poner en materia esas microgerminaciones que revolotean en nuestra mente, el montaje de imágenes y sonidos le parecieron el recurso material más eficiente.

Sin embargo, la literatura es para Ruiz un material de base. Le sirve como fuente de modelos que desvía, invierte, tuerce y fragmenta, con el propósito de ingresar a las corrientes subterráneas que cruzan los textos literarios matrices. Ruiz fuerza el cuento, la novela, la obra de teatro, el ensayo o el poema, hasta conseguir la emergencia de líneas de sentido imprevistas.

En su ensayo “Raúl Ruiz, Imágenes de paso”, Waldo Rojas propone a Ruiz como “cineasta–poeta (en el sentido pleno de ambos términos)”, y precisando las relaciones entre poeta y *escritura*, afirma: “El poeta, se sabe , es menos el autor que el lugar de un fenómeno cuyos componentes están menos en él que en el mundo y en el lenguaje”. (Rojas, 2010:26)

Para Ruiz, el lenguaje está moviéndose delante de él y al apropiárselo y combinarlo, se producen transformaciones de una creatividad no prevista. Por eso somete al soporte audiovisual materiales provenientes de otros medios. Confía en que ese desplazamiento producirá una tensión, un estiramiento del lenguaje matriz que desencadenará nuevas líneas de sentido. Todo desplazamiento, ya sea desde la palabra a la imagen, desde el verso a la prosa, del canto a la declamación, del ensayo al monólogo, al forzar el lenguaje original para hacerlo ingresar a otro soporte lingüístico, hará que su estructura ceda, produciendo algo incontrolado e incomprensible que se escapa y que el cine de Ruiz quiere materializar para observar.

En los bordes de lo escrito por una literatura que no ha completado su proceso porque su soporte pareciera tocar fondo, Ruiz encuentra enigmas y espacios de reflexión desde los que enarbola narraciones que se dejan caer en terrenos desconocidos, amplificando, distorsionando y fabulando sentidos enunciados en el texto base.

Los procedimientos que exige el traslado del texto escrito a texto audiovisual producen la emergencia de un modelo de filmación que opera como una *escritura* que subraya, marca, selecciona, corrige, deforma y endereza materiales hasta hacerlos que produzcan una disonancia cognitiva que convierte lo conocido en desconocido. Como estos procedimientos no se ejecutan antes del hecho cinematográfico sino que operan sobre soporte audiovisual, las etapas de rodaje y montaje no son, como es convencional, procesos de ilustración de un guión, sino de despliegue, avance y retroceso de una estructura textual, de una *escritura*, que impulsa al descubrimiento y al asombro. Por eso, afirma Rojas:

“La instancia privilegiada del cine de Ruiz es el acto de la filmación; no porque allí se plasme una idea previa, clara o menos clara. La filmación es en él, por contrario, lugar de encuentro de lugares diversos, representados por instrumentos y técnicas, seres y objetos, literalmente, lugar de hallazgos y puntos de partida de los signos de varios códigos dispuestos a fragmentarse, a desconstruirse, a reconstruirse: código interruptus. Un poeta no procede de otro modo.” (Rojas, 2010:24)

En el rodaje de una de las últimas secuencias de “Días de Campo”¹, el personaje de don Federico viejo, interpretado por el actor Mario Montilles, que está sentado en una mesa del mismo bar repleto de gente en el que se inicia la película, saca de su bolsillo una hoja de papel y se dirige a la cámara leyendo el poema de Romeo Murga (Chileno, 1904-1925) “Cuando seamos viejos.”

¹ Los procedimientos empleados por Ruiz en esta secuencia de *Días de Campo*, los presencié directamente trabajando como actor secundario en la película.

Terminada la filmación de la secuencia, Ruiz comenta que no está conforme, piensa un par de minutos y le pide a los extras que están sentados en las mesas, que cuando Montilles, el actor, termine de leer el poema, tosan y carraspeen repetidamente. Esa es la secuencia que quedó finalmente en la película.

La primera versión, sin toses ni carraspeos, un viejo que lee un poema que describe la vejez, desataba una línea de significación infectada de melodramatismo produciendo una sola línea de lectura. La pequeña torcedura que se produce al hacer toser y carraspear a los extras sentados en las mesas del bar, corrige la univocidad sentimental de la secuencia y dispara su polisemia haciéndola ingobernable. Este esfuerzo cruza el cine de Ruiz: la insumisión a un sentido de origen instalado por un soporte, un lenguaje, una idea, una cultura.

2.

Partir de lo ya hecho, utilizar lo que ofrece el azar y corregir en cualquier etapa de la producción, son estrategias que abren para Ruiz una posibilidad de construcción de estilo y de invención de nuevas maneras de narrar. Nuevas maneras de salir de la articulación hegemónica de lo real.

En el caso de “Palomita Blanca” y “Días de Campo”, Ruiz sale de la experiencia lecto-escritural para ingresar a la audiovisual o, para ser mas

exacto, transita entre ambas observando y mostrando cómo una delata a la otra.

En la realización de estas dos películas Ruiz pone en acción textos realistas que, al corregirlos para ingresarlos al soporte audiovisual, construyen un puente cuya gramática hace aparecer algo nuevo a partir del cliché. Si lo real resulta de una articulación, Ruiz prefiere someter a desvío lo real articulado.

Contrariamente a la adaptación convencional, que pretende ser fiel al original, Ruiz consigue originalidad interviniendo el original. Evita partir de cero. Opta por un texto ya hecho para desencadenar en territorio audiovisual (puesta en escena, dirección de actores, edición, etc.) la confluencia de múltiples capas de discurso. En el forzamiento que se produce al llevar a soporte audiovisual textos y estructuras provenientes de la literatura, en ese desajuste, surgen sentidos nuevos, destellos de extrañeza que permiten comprender cuestiones que no se podrían pensar dentro de la convención literaria y cinematográfica dada.

3.

Del mismo modo como los escritores de la generación del cincuenta, de la que Ruiz pareciera ser el miembro más joven, descreen de los temas y se apartan del criollismo y de la actualidad, para ocuparse de la obra, Ruiz se ocupa del cine mismo, de sus modos de funcionamiento y de sus posibilidades expresivas. Por eso insiste en decir que entiende el cine como arte y que piensa en imágenes.

En un momento en que sus contemporáneos proponían salir a filmar “con una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, Ruiz trabaja torciendo y delatando los tics lingüísticos de la convención audiovisual que impone una reducción de lo real.²

A diferencia de la mayoría de los cineastas que, como él, produjeron sus primeras películas en el tiempo de la Unidad popular, Ruiz utiliza los temas que le proporciona la literatura para explorar el lenguaje del cine. Esmerándose en construir su obra en un soporte técnico que le pueda dar concreción a la compleja trama que constituye el presente perceptivo, entendido éste como la presencia simultánea de múltiples capas sin confusión.

Ruiz observa texto y mundo sin fijar la atención en puntos espectaculares. Busca desfases, irrupciones de lo inadecuado y lo banal, en la confianza de que todo lo que enturbia, de una manera inesperada la articulación hegemónica de lo real, puede permitirnos ingresar a un mundo más real.

Ruiz representa el modernismo en el cine chileno. Es un cineasta que, consciente de la crisis de la ciudad letrada, es decir, de la crisis de la modernidad, inicia un proceso de transición hacia un modelo de *escritura* que sea capaz de dar cuenta de la complejidad y de la totalidad de los

² Ruiz contrariaba el cliché recién citado con esta lúcida frase: “filmar con una idea en la mano y una cámara en la cabeza.”

discursos que ocasionan el presente síquico en el que habitamos. Por eso permanece solo. No tiene vínculo estilístico con ninguno de los cineastas chilenos de su generación.

El presente es de lucha, el futuro es nuestro, decía una consigna de la época. Ruiz proponía traer el presente al presente.

4.

Este documento -comienzo de un trabajo de más largo alcance en el que se revisará un conjunto mayor de películas que Ruiz ha realizado a partir de textos literarios- analiza dos de sus películas filmadas en Chile: Una, “Palomita Blanca” (1973), se basa en la novela del mismo nombre de Enrique Lafourcade; y la otra, Días de Campo (2004), se basa en “Paulita” y “Días de Campo”, dos cuentos de Federico Gana.

El propósito es revisar las operaciones narrativas de estas dos películas, con el objeto de poner en evidencia la manera en que Ruiz utiliza los textos literarios en los que se basa para experimentar y activar líneas de creación y fabulación que desmonten el sedimento cultural que dificulta ver el mundo. Estas dos películas filmadas en Chile y basadas en textos de autores nacionales, despliegan estrategias cinematográficas, definidas por Ruiz como de indagación, que al desmantelar el modelo cinematográfico y literario desde y sobre el que se construyen, desencadenan líneas de significación que permiten que el presente, rozando lo escondido y olvidado, emerja de una manera inaudita.

“PALOMITA BLANCA”

1.1. Contexto de época

La sorpresa, encandilamiento y furia, que provocó la revolución Cubana en América Latina, desencadenó un desplazamiento radical en el modo como se estaba desarrollando la actividad artística y cultural en Chile. Se abrió un período altamente sensible a la reivindicación de los derechos de los trabajadores, que condujo a una radicalización de los objetivos y temas de dos de las actividades artísticas más cercanas al mundo popular que estaban en un proceso de búsqueda de autonomía e identidad : la música y el cine.

La Nueva Canción Chilena germinó producto del extenso y espectacular trabajo de investigación, recopilación y resignificación de la música popular que realizó Violeta Parra en los comienzos de los años cincuenta, reconocido públicamente gracias a la actividad desarrollada por la Peña de los Parra a partir de 1965 y consolidado en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena en 1969. La Nueva Canción Chilena, de gran éxito de público, fue parte de un movimiento mundial de canciones de protesta creadas por músicos comprometidos con los procesos de transformación social que cuestionaban el sistema capitalista. Se trataba de recuperar la música popular como una actividad de creación, desarrollo humano y búsqueda de lenguaje e identidad nacional. Las letras respondían a un claro compromiso con las causas de rebelión popular y las luchas por la libertad.

En la producción cinematográfica, Sergio Bravo filmó en 1960 “Marcha de los obreros del Carbón” y en 1964 “Las Banderas del pueblo”, dos documentales que modificaron la línea de cine antropológico que había

iniciado exitosamente con *Mimbre*, *Trilla* y *Láminas de Almahue* y señalaron la tendencia que marcaría el cine chileno de las dos décadas siguientes.

“Marcha de los obreros del carbón” es un documental realizado con el apoyo de los Sindicatos obreros de Lota y el claro propósito de solidarizar con su gran marcha. “Las Banderas del pueblo” sostiene una persistente línea argumental de apoyo a la campaña presidencial de Salvador Allende. “La Marcha de los obreros del Carbón” y “Las Banderas del Pueblo”, marcan una posición: el cine debe ponerse al servicio de las luchas de los trabajadores. Debe ser la voz de los que no tienen voz.³

Esta tendencia, que continuó desarrollándose a pesar de la derrota de Salvador Allende en 1964, se radicalizó y creció durante los seis años de gobierno de Eduardo Frei Montalba, afianzándose definitivamente en el Primer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, en marzo del año 1967.

Convocado por el Cine Club de Viña del Mar, que dirigía Aldo Francia (“Valparaíso mi amor”, 1969), el Festival instaló las bases de lo que posteriormente se conocerá como el *Nuevo Cine Latinoamericano*.⁴

³ “*La Marcha del carbón*, por ejemplo, yo la filmé yendo donde la gente, haciendo encuestas con ellos, procurando conocerlos y conocer sus problemas.” Sergio Bravo, marcando diferencias con Joris Ivens, con quien trabajó como asistente de dirección en *A Valparaíso*. Citado por Jacqueline Muesca en *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinte y cinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, Madrid, 1988.

⁴ Las películas exhibidas fueron: de Argentina, “La hora de los Hornos” (Solana y Getino); “Tire Die” (Birri). De Brasil, “Dios y el Diablo en la tierra del sol” (Rocha). De Cuba, “Memorias del Subdesarrollo” (Gutierrez Alea); “Now” (Alvarez).

El diálogo entre los cineastas, los manifiestos y el claro compromiso político de las películas exhibidas consolidó una tendencia del cine chileno que eclosionó y se expresó luego, en 1971, en el *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*. Este documento proponía un cine que representara las aspiraciones del mundo popular, radicalizara sus temas, buscara nuevos modelos de producción y distribución, abandonara la subjetividad y se adscribiera claramente a las luchas de los movimientos sociales revolucionarios.⁵

De este modo, entre los años 1960 y 1973 se fue construyendo un modelo cinematográfico cuyo objetivo esencial era modificar conductas, comunicar, agitar, convencer, llegar al público con información comprometida políticamente.

El contenido era el problema central de esta cinematografía. La película era un medio de transmisión de un conocimiento que ya existía. La materialidad, la forma, la estructura, el cuerpo físico de las películas, constituía una preocupación a la que se atendía en función del efecto persuasivo y claro que se podía lograr. En el *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, publicado en 1971, se puede leer: “Antes que cineastas, somos hombres comprometidos con la realidad social de nuestros pueblos”.

Este cine no buscaba completar su sentido en la interpretación de los espectadores, sino comunicar un contenido producido por el modelo ideológico al cual adscribía el cineasta. La polisemia del trabajo artístico era

⁵ Recuerdo, por ejemplo, que Ernesto “Che” Guevara (muerto en 1967) fue elegido como presidente honorario y símbolo del Festival de Cine de Viña de 1969.

vista con cierto desprecio. La época tenía otras urgencias. Los propios títulos de las películas: “Venceremos”, “No es hora de llorar”, “Casa o Mierda”, “Cuando despierta el pueblo”, “No nos trancarán el paso”, “Voto más fusil”, “La tierra prometida”, “Ya no basta con rezar”, manifiestan con radical claridad una esperanza desmedida y conmovedora en el futuro y la más plena e ingenua confianza en el avance incontenible del movimiento social a través de la rebelión popular.

Si bien este cine logró incorporar nuevos contenidos e influir en los espectadores induciéndolos a participar en el cambio social, al no revisar ni reformular el lenguaje con el que operaba, se mantuvo al interior del mismo imaginario cultural impuesto por el sistema de poder que criticaba. Este parece ser un problema que enfrenta habitualmente la actividad artística que opera en tiempos de cambios: el desajuste entre la vanguardia artística y la vanguardia política.

Vanguardias políticas altamente calificadas en el terreno moral y operativo, no siempre producen obras o reflexiones teóricas capaces de resistir a los modelos de producción de arte instalados por el mismo poder que combaten.

La vanguardia política, impulsada por la urgencia de los problemas contingentes que debe enfrentar, tiende a subvalorar la capacidad insurreccional de la producción artística, exigiéndole que actúe como medio

de denuncia o de conrainformación⁶. No se entendía que la transformación del modo de producción, es decir la puesta en crisis del verosímil cultural vigente, era el trabajo político más importante que puede desarrollar la vanguardia artística.

⁶ El grupo Argentino Cine de Liberación, conducido por Pino Solanas y Octavio Getino (*La hora de los Hornos*), se hacía llamar "El brazo cinematográfico del Peronismo", parafraseando el nombre "Brazo armado del Peronismo" que se le daba al grupo político militar Montoneros.

1.2. La defraudación del Verosímil cinematográfico.

Entre 1960 y 1973 el cine Chileno se adscribió a un verosímil cinematográfico marcado por las orientaciones desplegadas por el *Movimiento Nuevo Cine Latinoamericano* que sacralizó un solo modelo de representación cinematográfica.

Lo verosímil es una máscara cuya simulación está determinada por restricciones morales, políticas, económicas y culturales. Batman es verosímil, aunque improbable, porque la historia del cine, y del cómics en este caso, nos ha enseñado a aceptar una convención de superhéroes omnipotentes y bondadosos. Los mayores rendimientos de sentido en la producción de arte ocurren cuando la obra logra fisurar el verosímil, infiltrando incertidumbre y desilusión donde hay certeza y alegría bobaliconas.

Lo verosímil tiene que ver con la coherencia de lo que se narra y ésta con la convención. “No se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto mas hábil sea el relato.” (Todorov, 1970:11) El margen de movilidad para la creación de un relato “hábil” (es decir, aproximado a la verdad) va a depender de la capacidad de la obra para poner en duda el acuerdo que espectadores y autores tengan respecto a lo real.

Lo político, entonces, lo que toda actividad artística que se plantea la transformación del mundo debería intentar, y que la mayoría del cine Chileno

del período de la Unidad Popular no realizó, es ir mas allá del verosímil. Salir de lo posible, ingresar a nuevos posibles. Exigir, estirar el lenguaje. Pero esa posición no era aceptada por la convención instalada en la carta de navegación de la izquierda.

El cine que se realizó en los conflictivos años del gobierno de Salvador Allende, determinado por la poderosa convención cultural de la época, tuvo dificultades para encontrar un lenguaje que le permitiera poner en duda con precisión y profundidad esa convención.⁷

Raúl Ruiz filmó “Palomita Blanca” en el año 1973, momento en que el cine que se realizaba en Chile estaba cargado de preocupación social y de una excesiva pasión política que le hacía perder en complejidad y calidad narrativa y en la comprensión de los temas que abarcaba. En medio de esta cinematografía movilizadora por una conmovedora esperanza en el futuro y la más plena confianza en el avance positivo de la Historia y el progreso, Ruiz instala la ironía, la parodia, la desconfianza. Frente a un cine que pretende cambiar el mundo, Ruiz propone cambiar el cine.

A diferencia de la mayoría de los directores que adscribieron al *Manifiesto de los cineastas de la Unidad popular*, Ruiz se deja caer fuera de la política,

⁷ “Lo verosímil no es una relación con lo real (como lo verdadero) sino con lo que la mayoría de la gente cree que es lo real, dicho de otro modo, con la opinión pública. Es necesario, pues, que el discurso esté en conformidad con otro discurso (anónimo, no personal) y no con su referente.” Corax, citado por Tzvetan Todorov como el primer teórico de lo verosímil en la introducción a *Lo Verosímil*, Comunicaciones, N° 11 1970, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. Pag.12

resistiéndose a imponer una sola lectura en su trabajo.⁸

Ruiz construye “Palomita Blanca” desplazándose del verosímil instalado por la cultura cinematográfica de la época y por el discurso político cultural de la izquierda. Crea su obra a partir del desvío de lo que se está haciendo o ya está hecho. Su estrategia es torcer el sentido común, profanar la “opinión pública “. Huir de lo sentimental.

Para esto crea un modelo de producción que le permite autonomía e independencia: construye su obra trabajando desde la inseguridad de la improvisación y la experimentación, obteniendo el máximo de rendimiento posible de los recursos materiales con los que cuenta. Su propósito es que lo registrado y montado se articule mas allá del soporte material donde lo instaló. Que la película acontezca en la cabeza de los espectadores reconstruyéndose y prolongándose a partir de sus propios traumas, conocimientos, fantasías y vergüenzas. La base de sus procedimientos es la organización de lo no comprendido y la búsqueda de la proliferación y del desplazamiento más que de la proposición de un mensaje. La noción de que el mundo es indiscernible y que la película puede ocurrir de una manera diferente todas las veces que sea mirada.

De este modo, Ruiz lleva el arte cinematográfico fuera de la pedagogía

⁸ En el primer ensayo del libro El cine de Raúl Ruiz editado por Valeria de los Ríos e Iván Pinto, Waldo Rojas plantea la temprana distancia suya y de Ruiz y sus amigos del proyecto político cultural de la izquierda : “Jóvenes aún, lo éramos bajo la especie de un precoz escepticismo - ver para crear, beber para creer – respecto de las virtudes expedicionarias, mesiánicas o justicieras del arte.”

política para desplegarlo en una región donde no hay certezas, donde las operaciones que posibilitan su funcionamiento son la prueba y el error, el tanteo y la composición, el delirio y la cordura.

Antagonista implacable de cualquier turbulencia costumbrista, Ruiz despoja la novela *Palomita Blanca* de toda sesgo realista y articulación centralizadora que imponga un solo sentido a los materiales. Ruiz sustrae la exitosa novela de Enrique Lafourcade de la lectura impuesta por el sentido común de la época. Construye su película extremando, estirando, parodiando y torciendo el melodrama contenido en la novela. Adoptando diegéticamente, como modelo, la construcción estereotipada de la teleserie, Ruiz consigue hacer explotar una línea de sentido que pone en evidencia el kitsch de su formato. A partir de esta estrategia, que opera distorsionando y poniendo en evidencia la convención narrativa que propone la novela en la que se basa, Ruiz consigue transitar por zonas incomprensibles que es el anhelo principal de toda su obra.

1.3. La obertura desacostumbrada de “Palomita Blanca”.

“Palomita Blanca” se inicia de una manera desacostumbrada: imagen en negro y sonido de tres golpes de gong como los que se tocaban en el cine para avisar el inicio de la función. Luego una toma fija que encuadra el pasaje del cité donde vive María, la protagonista, y una banda sonora con la versión caricaturizada del *jingle* del programa de televisión *Buenas tardes Mireya*, dedicado a los temas femeninos, conducido por la actriz Mireya Latorre y emitido en 1972 por Televisión Nacional a las 15 hrs.

La siguiente secuencia muestra a María caminando hacia su casa vestida con uniforme de colegio y luego con pantalones y un chal al hombro, haciendo dedo con su amiga Telma para ir al *Festival de Piedra Roja* donde conocerá a Juan Carlos.

La letra de la canción de *Los Jaivas* que acompaña esta secuencia, y la del recorrido de María por el festival, reitera las frases “O dependencia colonial o independencia nacional”; al mismo tiempo que el cantante grita *slogans*, nombres de programas y de series exhibidas por la televisión: “Amor imposible”, “Cita con la historia”, “Los vengadores”, “Ni un paso atrás”, “Esto es progreso”, “Siglo veinte”, “Chile a la vista”, “Ayúdeme usted compadre”. La canción termina con la siguiente frase: “Rogamos disculpar esta interrupción”. Inmediatamente, también sobre fondo negro, se escucha el coro, “Ventanita del recuerdo”.

Continúa el recorrido de María por el Festival mientras el vocalista, grita/canturrea acompañado de la banda : “Chanchito sabrosito toda la semana”, “La hora de la verdad”, “Mientras otros duermen siesta yo soy espía”.

La música termina con el estribillo “O dependencia colonial o independencia nacional”, acompañado de gritos : “Gracias guatón marihuanero”, “ Otro error desde mi, otro error desde de mi”, “El amor de Natacha”, “Del amor del amor”, “Otras más cosas de usted”, “Mmmmmmm”; “Próximamente en esta sala. En esta sala. En esta sala”.

La obertura del film se cierra con la siguiente, desconcertante frase final de la canción sobre una imagen de Santiago: “Buenas noches Santiago, la prensa del mundo está preocupada de esta larga y angosta faja”.

Este montaje sonoro, que cita frases publicitarias, versos de canciones, *slogans*, títulos de programas televisivos..., material que construye el habla estereotipada vigente, pone a distancia en forma eficaz y paródica el temple anímico convencional de la época. (Es lo que Ruiz llamaba “efecto butaca”, traduciendo graciosamente el concepto brechtiano de extrañamiento).

Este comienzo ya es suficiente para despistar al observador ingenuo y convocar al curioso. Desde su inicio, la película se escapa de la lógica de la novela y del verosímil fílmico en uso, señalando desenfadada y alegremente

su actitud anti romántica, su intención experimental y su particular y heteróclita preocupación social.

Después de esta obertura de cinco minutos, que señala estilo, atmósfera y vocación antisentimental, se inicia el relato de la protagonista quien narra en off lo que escribe en su diario de vida. En éste, cuenta el acontecimiento que va a ser el eje aparente de la película: una historia de amor entre una chica pobre, “semialessandrista” (nombre vaciado de contenido)⁹ y un joven acomodado, militante del movimiento SILO, que, evidentemente, por las señales dadas, no va a ser contada como una historia de amor, ni va a ser el centro de la narración, sino que operará como un placebo para hacer creer a los espectadores que van a presenciar un melodrama convencional. Sin embargo, lo que está siendo proyectado en la pantalla es un film de compleja estructura experimental.

El argumento de la película surge de la novela “Palomita Blanca” al modo de un subrayado o un remix del texto escrito por Enrique Lafourcade, cuyo tema dista mucho de relatar los acontecimientos que propone el *Manifiesto de los cineastas de la Unidad popular*. Una película que respondiera al verosímil instalado por la cultura de la izquierda habría creado una historia de amor entre una joven comunista y un joven de extrema derecha, “Patria y Libertad” por ejemplo, y no entre una chica pobre permeada por la ideología de la derecha y un joven militante de SILO que era un movimiento de

⁹ Con este estereotipo vacío, se define María cuando Juan Carlos le pregunta por sus simpatías políticas.

ideología incierta, despreciado por la izquierda y la derecha. La música de la película, incluido el *jingle* de “Buenas tardes Mireya”, fue interpretada por *Los Jaivas*, banda rockera de instrumentación ecléctica y visualidad hippie, que no está en la misma línea formal, musical, ni política, de los conjuntos emblemáticos del período, tales como “Quilapayún” o “Intillimani”.

Estas son las primeras señales que indican que esta película no reproducirá la atmósfera épica del cine que se está produciendo en ese momento en Chile, pero tampoco se instalará fuera del acontecimiento histórico político. Son las iniciales operaciones de producción de sentido a fuerza de defraudar el cliché y hacer evidente la naturaleza convencional de la cultura

1.4. Irse por las ramas

Una historia solo puede seguirse en la medida en que transcurre en, al menos, dos niveles de sentido: historia y discurso, la fábula y el modo en que esa fábula se cuenta. El cine de Ruiz, como todo buen cine, no opera solo como medio de comunicación. La construcción del mensaje (discurso) no es sumisa al contenido (historia). En el caso de “Palomita Blanca” la torsión se inicia cuando el transcurrir de la historia no sólo entrega información respecto a los hechos que constituyen el conflicto sino también respecto a sus formatos y funciones constructivas: teleserie (“culebrón”), monólogos, diario íntimo, sketches escolares (“calduchos”). Los recursos materiales, en lugar de hacerse transparentes para dejar ver la historia, emergen a la superficie de la pantalla, se dejan ver.

En “Palomita Blanca”, historia y discurso se cruzan. Cuando esto ocurre, cuando emergen a la superficie de la pantalla los recursos con los que se construye el relato, el espectador percibe (a veces un poco molesto) los procedimientos que la película utiliza y, abandonando el seguimiento de la historia, vuelve presente su condición de espectador. Ya hemos dicho que Ruiz llamaba “efecto butaca” a esta función. En cambio, si el elemento estructurante de la narración es el conflicto central y los recursos materiales se hacen transparentes, entonces el espectador se entrega a la fascinación de la historia perdiendo la noción de estar sentado en una butaca. El espectador convencional no desea ver ni problematizar los procesos constructivos de la película. Quiere ser succionado por la fuerza centrípeta

del relato para lo cual se requiere que la narración se ajuste al verosímil del caso, y que éste se torne invisible. De modo que los recursos materiales aparecen como un ruido que dificulta la expectación fluida del programa narrativo impuesto por la convención: la historia, el conflicto central, la puesta en materia del verosímil.

Mientras menos información retórica necesita el espectador convencional para seguir la trama, más capturado estará por la historia. El entender con facilidad genera fluidez y atención. Pero contar una historia exige la creación de un discurso, darle un cuerpo para que se vea. Esta operación en el caso de "Palomita Blanca" es parte del contenido. La distorsión y la dificultad de seguir la trama que se enuncia y esconde es parte de su estrategia.

Interesado en relatos incompletos, en estructuras que simulen y soporten procesos de pensamiento, Ruiz abandona la teoría del conflicto central que impulsa y estructura la casi totalidad del cine comercial, y organiza "Palomita Blanca" empleando un modelo narrativo que se independiza de la estructura de la novela, eludiendo la concatenación lógica de las secuencias.

Ruiz abandona el modelo narrativo de conflicto central para optar por el desplazamiento incierto y delicado de la multiplicidad y la dispersión. "No siempre es malo -dice- dejar las cosas a medio camino, perderse en el camino, mirar para el lado".

Ruiz elude el conflicto central creando una estructura que hace posible que el acontecimiento que se cuenta se desplace, como un barco sin motor y sin

rumbo: a la deriva¹⁰. Cuando entra en crisis el centro que organiza la peripecia, la deriva precipita la catástrofe del conflicto central. De este modo, *Palomita blanca* defrauda el anhelo de fábula (origen, conflicto, desenlace) y desencadena un despliegue narrativo no regulado por un final previsto ni por el principio de causalidad.

Recuerdo una historia contada por Ruiz que ilustra bien esta estrategia narrativa:

Un sujeto cae de un edificio y queda colgado de un pie a metros del suelo. Pide ayuda a un hombre que pasa a su lado. El hombre, que es el protagonista de la historia, lo empieza a ayudar, pero se da cuenta de que faltan cinco minutos para que cierren la farmacia donde debe comprar un remedio. Se va, prometiendo volver rápidamente.

En la farmacia se encuentra con un ex compañero de colegio. Van a un bar. Se toman unas cervezas. Conocen a un par de señoritas con las que van a bailar. En el baile se involucran en una pelea y terminan detenidos en una comisaría.

En cada cambio de planes, el hombre se acuerda que tiene que volver a ayudar al sujeto que cayó del edificio.

De esta estructura, que está, entre otras, en “Tres tristes tigres”, “Nadie dijo nada”, “Palomita Blanca” y “Días de Campo”, surgen personajes que circulan como cuerpos inconclusos, contradictorios, que resisten la identificación por

¹⁰ Utilizo acá, además del concepto mariner, que entiende deriva como un desvío de la trayectoria original, el concepto “Situacionista” que proviene de la palabra francesa *dérive* que significa tomar una caminata sin objeto específico, siguiendo la llamada del momento. (*flâneur*, incalculable, *surreachilismo*)

parte del espectador, que ve en ellos un deseo inacabado en curso. Por eso en “Palomita blanca” no hay acción sexual ni criminal, hay deseo insatisfecho.

No hay pretensión de reflejar un mundo sino de fabularlo, de intentarlo, de proponerlo como opción, como posibilidad que se explora y abandona sin esperanza de claridad. Al no existir origen ni certeza, aparece el placer de inventar, de proponer un modo posible de ocurrir lo que ocurre, articulado a partir de la deriva, que por estar absuelta de la gramática del poder, permite que lo que no deja de suceder se filtre en las fisuras del discurso.

Al desplazarse el referente, al eliminarse el tema como anclaje de la narración, evitándose las estrategias convencionales del conflicto central, la imagen funciona como detonante de la narración. La deriva, como motor, desencadena la confluencia de múltiples hablas y fantasías que abren espacio a lo impresentable e incomprensible; a lo que está en la boca de todos pero que no se pronuncia. El irse por las ramas, a la deriva, permite hacer presente la complejidad del presente, el cual, articulado convencionalmente, pasa desapercibido

1.5. Demorarse

“Palomita Blanca” no se esmera en seguir la lógica de la novela creando un conflicto que centralice todas las acciones que se despliegan, ni en aclarar cuál es el acontecimiento hegemónico en la narración. Se esmera en demorarlo, en interrumpirlo, en crearle huecos, caminos sin salida, en incorporarle citas y vacíos para aumentar la fuerza centrífuga del relato impulsándolo a que prolifere en los espectadores. La interrupción, intercalando elementos extraños a lo que pareciera ser la narración principal y convencional, es el procedimiento que utiliza Ruiz para distorsionar la historia matriz, desalentando tendencias costumbristas o sentimentales.¹¹

El monólogo del profesor del colegio de la protagonista, que no tiene ninguna importancia ni conexión gravitante con la aparente historia de amor entre María y Juan Carlos, representado por un personaje que nunca volverá a aparecer, “interrumpe” –tiene por función interrumpir–, hace que el relato se disperse y que los espectadores miren para el lado, que es, precisamente, lo que el profesor le recomienda a las alumnas.

El monólogo del profesor da cuenta de la intención de mantener la ambigüedad, de demorar, de eludir la conclusión para mantener abierto el sistema narrativo posibilitando el encuentro entre la película que los espectadores pretenden estar viendo (que opera, en el decir de Waldo Rojas

¹¹ Recordar que en la primera pausa de la canción, después de los gritos del cantante mencionando, nombres de programas de televisión, el coro cierra con la frase: “Rogamos disculpar esta interrupción”.

“como una película impostora”) y la película secreta que germina al interior de las intuiciones y fantasías de los espectadores más activos.

La secuencia del profesor es la siguiente:

El profesor, interpretado por Rodrigo Maturana, habla a las alumnas sentado en su escritorio,. La cámara se mantiene fija sobre el profesor incorporando algunos cortos contra planos sobre las alumnas y luego un paneo hacia la ventana a través de la cual se podrá ver al hombre que arregla una silla aludido por el profesor.

“Saben niñitas que yo estoy bastante preocupado porque he descubierto que ustedes tienen una serie de lagunas y eso no es culpa de ustedes. En realidad, considero que son las profesoras de los ramos respectivos las responsables de esta situación. Por ejemplo botánica. ¿Qué saben ustedes de botánica?. Una flor, ustedes no saben cuales son las partes de una flor. Yo ya me he dado cuenta. Y la botánica es muy importante. Porque está todo relacionado. Por ejemplo, la botánica esta relacionada con la historia. ¿Cómo se construyeron las grandes civilizaciones?, en base a la botánica, botánica aplicada. Por ejemplo, la cultura Mesopotámica, la cultura de Egipto, todo eso tiene relación con la botánica. Lo que pasa es que hay una serie de profesoras acá que son unas viejas chifladas. Por ejemplo la profesora de dibujo las lleva a ver exposiciones de otras viejas chifladas igual que ella que dibujan mamarrachos.

¿Por qué no se inspiran en cosas reales? Por ejemplo vean eso, vean eso que está sucediendo afuera, eso es una maravilla, ese

hombre sencillo que está haciendo algo sin ninguna pretensión y que es una obra de arte pura, maravillosa y que al mismo tiempo presta utilidad, porque es una silla donde uno se puede sentar. Pero todos esos mamarrachos que dibujan esas viejas ¿de qué sirven? Ellas dicen que son atracciones, pero no son atracciones, no es nada, es todo absurdo. Así que yo les insisto que ustedes se dediquen un poco a profundizar, sin tomar en cuenta lo que hacen sus profesores, porque ellos no se preocupan mucho. Por ejemplo, la flora chilena es una maravilla. Chile tiene una flora fantástica.

Dicen por ejemplo, que el norte es un desierto. Falso. Yo he estado en el desierto, yo he visto lo que pasa en el desierto. Está lleno de flores yo he traído plantas maravillosas del desierto.

Estando fuera de Chile, estuvimos en Tacna en una oportunidad, cuando era joven y estaba estudiando en el Pedagógico. Fuimos en una gira de profesores y ... ¿qué pasó allá en Tacna?

Fui con una serie de amigos y había un tipo, un chiflado que andaba con una cámara fotográfica y nos tomó a todos el pelo, nos tomó una cantidad de fotos, nos hizo poner en poses absurdas y resulta que este bellaco no llevaba película. Me di cuenta de eso porque algo sé de fotografía y en realidad me di cuenta de que había tomado más de setenta fotos sin cambiar la carga y entonces eso es medio sospechoso.

Además llevó a la profesora de matemáticas a un hotel, la hizo desnudarse, le tomé una serie de fotos desnuda con la chiva de que las iba a publicar en una revista extranjera. Esta anécdota en

realidad yo la he contado varias veces y ha causado gran hilaridad, grandes carcajadas. Ahora yo no sé el sentido del humor de ustedes, en realidad no se motivan mucho. Pero a mi madre le gusta mucho esta historia y en algunas oportunidades, cuando tenemos onces familiares, se celebran cumpleaños de algunas tías, de algún amigo, siempre me pide que cuente esta anécdota. A propósito de mi madre, en realidad ella está un poquito así digamos con arteriosclerosis. De repente me confunde con un santo. Llego a la casa y cae de rodillas. Entonces yo el problema que tengo con mi madre es bastante serio al respecto, entonces le compré dos televisores y la tengo todo el día metida en la televisión. Entonces a veces le pongo en distintas estaciones de televisión los dos televisores al mismo tiempo para que ella este ahí metida en ese mundo y me deje vivir tranquilo a mi. Dedicarme, digamos, a mis experiencias, a preparar mis obras musicales, a recibir algunas amiguitas a veces, de vez en cuando, porque eso es bien importante.

Ahora a ustedes, yo les recomiendo que hagan cosas inusitadas, insólitas. Por ejemplo levantarse a las tres de la mañana de repente y salir a caminar. Qué cosa más linda. ¿Lo han hecho alguna vez? Si no lo han hecho, háganlo; es lo más maravilloso. Ustedes salen, se levantan y salen a caminar, hacia la cordillera siempre, y esperan que amanezca. Qué agradable. Se respira un aire puro. Se ven las calles sin gente, se les aclaran las ideas. Eso es lo que ustedes tienen que hacer, entre otras cosas. ¿Entienden?

Ahora, digo yo, este problema por ejemplo que se ha suscitado últimamente: huelgas de médicos. Los médicos son todos unos bandidos. Mi madre quería que yo fuera médico, en circunstancias

que yo ya me recibí de profesor de música y la música es lo que me interesa a mi. Yo jamás aceptaré comerciar con el dolor humano. Aunque hay cantidades de parientes míos que son médicos. El tío Ruperto estudió veinte años medicina, se recibió finalmente y está ganando su buena plata. Tiene tres coches ahora y quiere que yo trabaje con él. Me ha dicho varias veces “yo te meto en la colada”. Yo jamás aceptaré eso, jamás. A mi lo que me interesa son las cosas simples de la vida como esa cosa maravillosa que está sucediendo allá afuera. Ese hombre que en la puerta de su casa esta pintando sin ninguna pretensión esa maravilla, esa obra sencilla, y además cómoda, donde se van a poder sentar él, su mujer o algún amigo. Yo les ruego que ustedes se asomen y echen un vistazo pero muy tranquilitas, sin meter ruido para que no empiece el copuqueo de las otras profesoras que acá hay desórdenes.

Entonces ustedes miran, ven. Esta hoja, después se las voy a mostrar también, es una cosa maravillosa. Miren, es una cosa simple, sencilla. Ya, y se van a ir sentando.

Ahora las ballenas por ejemplo. ¿Han visto algo, alguna de ustedes ha visto una ballena alguna vez?. Es lo más maravilloso. Tiran agua por arriba, son seres maravillosos. Ahora las ballenas en todas partes del mundo han desaparecido. ¿Dónde se conservan? En Chile, gracias a la política de las doscientas millas.

La defensa territorial de las doscientas millas, que permite que haya un santuario para las ballenas, porque no pueden venir pescadores piratas de ningún país a cazar ballenas aquí.

Bueno niñas, en realidad todo lo que he estado diciendo hasta este momento es hasta por ahí no más, porque la verdad de las cosas es que la realidad es bastante diferente. Cuando ustedes salgan a vivir se van a encontrar con una serie de problemas y se van a dar cuenta por ejemplo de que aunque ustedes intenten, hagan esfuerzos sobrehumanos en determinados campos del arte y de la ciencia, ustedes jamás van a alcanzar la cumbre que significa Wagner. Yo por ejemplo, con mi madre he discrepado bastante con respecto a esto porque ella es partidaria de Bach. Pero Wagner es una cumbre que la humanidad jamás logrará alcanzar. Es algo realmente increíble. Yo les recomiendo que... (suena la campana) Sonó la campana. Les ruego que salgan en silencio eso si, porque ustedes saben cómo me han difamado a mí. Acá dicen que poco menos que hay orgías en mi curso...”

Lo más atractivo y significativo de esta secuencia es el modo bizarro en que el profesor va pasando de un tema a otro. Detalles sin importancia, datos arbitrarios y pequeñas historias personales, se yuxtaponen en una concatenación de situaciones. Es el modo de hablar y de moverse; de improvisar y no repetir de memoria un guión aprendido previamente, lo que crea la atmósfera y la seductora espontaneidad de la situación.

El monólogo del profesor es uno de los momentos notables de “Palomita Blanca”, que no habría sido posible incorporar si se hubiera seguido la práctica convencional de articular secuencias que se continúan de manera lógica y que se seleccionan y jerarquizan en función de su contribución al

conflicto dramático central. El monólogo del profesor de música no tiene nada que ver con la historia de María y Juan Carlos, es uno de esos desvíos que Ruiz llama en “La Poética del Cine” (evocando el título borgeano) “senderos que no conducen a ninguna parte”. (Otro de estos desvíos – de estas extra-vagancias- es la situación de la “partuza” frustrada con las colegialas, que se analiza más adelante)

El monólogo tiene un carácter de reflexividad y funciona como modelo respecto a la operación misma que construye “Palomita Blanca”. Su estructura –marcada por el desvío, la interrupción y la demora- señala y mima la estrategia narrativa de la película, un sistema que, trasgrediendo la gramática convencional del cine, permite incorporar a la narración episodios invisibilizados por la banalidad de su origen, transformándolos en significativos.

Ruiz no quiere hablar de las grandes contingencias, quiere revelar una verdad anodina que nos concierne, haciendo evidente algo que está presente aunque inadvertido. Para ello esconde la clave, asume la falta de referente. Su cine es como una máquina creadora de vacío que succiona realidad en cualquier lugar que se la instale.

En el libro “Conversaciones con Raúl Ruiz” (Universidad Diego Portales, 2003), Ruiz sostiene, citando a Stanislaw Ulam, que en el cine “estamos haciendo algo parecido a lo que se llama “pensamiento funcionando”. Pensamiento que no está ligado al lenguaje...”. Y luego: “Esa manera ortogonal de ligar las imágenes y atacar el texto, creo yo, el lenguaje de cada día, es la máxima aspiración que puede tener el cine, tratar de entrar

en la cabeza de alguien que está pensando de manera visual.” (Buci-Gluksman, et al. 2003)

Contar una historia con palabras, imágenes o sonidos, es poner en materia una intuición, darle un cuerpo para que se haga presente. Hacer una película es crear organizaciones de imágenes y sonidos capaces de hacer que se manifieste algo que estaba latente. Permitirnos percibir emociones y comprender fenómenos que no podríamos sentir ni comprender antes de encontrarnos con el fruto de dichas operaciones.

Esta es una de las maneras en que el lenguaje hace lugar a los destellos de preinteligencia que relampaguean velozmente en nuestra mente, dándoles un soporte que los hace posibles, visibles, pensables. Esta es una de las maneras en que las palabras que pronunciamos y las imágenes y sonidos que producimos intentan hacer perceptible el pensamiento. Este es uno de los modos posibles de pensar.

El cine puede ser el soporte en que se incrusten y organicen las ideas. El cine es una máquina de pensar que la industria audiovisual utiliza en un bajísimo porcentaje de sus posibilidades de rendimiento.

Ruiz utiliza este soporte cinematográfico como material para crear operaciones narrativas capaces de dar cuenta de la velocidad y turbulencia de los procesos mentales, posibilitando la emergencia de un lenguaje que se

esfuerzo por hacer justicia al acontecimiento que se narra dando cuenta, al mismo tiempo, de la dificultad y eventual imposibilidad de hacerlo.

La estructura de “Palomita Blanca” impulsa, desde el despliegue de una aparente historia de amor que propone la novela, la emergencia de lo que no tenía posibilidad de representación. La narración abandona rápidamente el supuesto tema central, para dedicarse a probar modelos narrativos que le abran espacio a lo inacabado e inacabable. A lo desconocido, lo incomprendido. A lo inconcluso que obliga a rever lo ya visto. Busca impulsar a los espectadores a llenar los vacíos que toda narración lleva a cuesta y a superar el horror a la indeterminación e incertidumbre de lo real.

A los treinta minutos del desarrollo de la historia, Juan Carlos y María conversan al interior de un auto pequeño, modelo Mini Cooper, estacionado en la cumbre del cerro San Cristóbal. El diálogo es ambiguo y no entrega información que permita desencadenar o solucionar conflictos. Hablan vaguedades. No importa lo que se dice, importa el modo cómo se dice.

La secuencia es la siguiente:

Juan Carlos : estoy seguro que por tu barrio deben ser todos allendistas.

María : No, todos no. Hay excepciones. Mi madrina, por ejemplo, es alessandrista.

Mi mami no, mi mami es allendista, igual que mi padrastro...

¿Y por tu casa?

Juan Carlos: En mi casa son todos alessandristas.

Sabí que el otro día fue el Paleta a comer a la casa... Alessandri puh.

Oye quedó la cagá, tu vieras ... es decir, tu conocíh a Cristián puh....

Sabí que hay unos gallos ahí que están hace rato...

Y, como te iba contando, quedó la cagá porque Alessandri le pidió la opinión a Cristian y tu sabí que ese gallo es chueco , es de la demócracia cristiana. Oye y quedó la escoba.

Mi vieja se puso a llorar, y toda la cuestión.

Que cómo le podían faltar el respeto a don Alessandri y la cacha 'e la espada. Y lo echaron a patadas, fue increíble.

María : ¿Y a ti quién te gusta?

Juan Carlos: Sabís que yo soy de SILO, y no votamos nosotros...

Nosotros, es decir, consideramos que todos los políticos son unos podridos que guardan...

Oye sabí que esos gallos me tinca que quieren algo, ah. Tán hace rato ahí...

...Y solamente cuidan los intereses de ellos puh. Se preocupan de los demás, pero ni siquiera saben quiénes son ellos realmente, entendí...

Oye sabí que siguen esos gallos ahí.

Sabí que yo me iría mejor ah. ¿No creís tú?

María: ¿No sé? Como tú querai.

Juan Carlos : Nos puede pasar algo... sabí que están hace rato hueviando yo no sé que querrán.”

Este bolsón narrativo, desconectado de toda vinculación determinante con los acontecimientos que trama la narración, se hace posible porque la estructura de “Palomita Blanca” no exige seguir un tiempo ni una fábula. No está regida por la presión de un relato programado y organizado en la lógica del conflicto central que debe eclosionar en una crisis que desemboque y se resuelva en otro punto, también programado y determinado. Como ésta no es una narración que se desplaza del equilibrio a la crisis, puede gozar de la libertad de ingresar a zonas donde se hace posible utilizar lo banal como estrategia operacional.

La opacidad narrativa producida por esta estrategia consigue una afectividad positiva hacia los personajes y la narración. En “Palomita Blanca” nada es claro. La cultura y la política pasan por atrás. El azar hace su trabajo

1.6. La lógica del Silabario.

Para Ruiz, el modelo narrativo de conflicto Central opera como un manual de instrucciones inventado por la industria cinematográfica hollywoodense que ha instalado un paradigma cultural industrial que nos organiza la vida, a pesar de que “no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días”. Ruiz señala en “Poética del cine” (Raúl Ruiz, “Poética del Cine”, ediciones UDP, 2013) a John Howard Lawson, autor de “Cómo escribir un guión” (1960), como el escritor que “formaliza y extiende las normas narrativas que rigen la actual industria cinematográfica”, y como “uno de los primeros teóricos en proponer un tipo de narración que sea espejo del capitalismo imperante.”

Por eso “Palomita Blanca” elude la construcción de mundos articulados y resueltos –organizados sobre la base de un comienzo que plantea el conflicto, una gran conflagración que desencadena incertidumbre y un final que lo soluciona- y opta por construir una trama que permita incorporar cualquier historia posible, subsidiaria o no, de la confrontación principal.

Para Ruiz se trata de construir estructuras narrativas que se salgan de la imposición de un solo conflicto como eje de la historia. Ruiz descubrió en el *Silabario Hispanoamericano*, de Adrian Dufflocq Galdames, manual para aprender a leer utilizado hasta los años 60, un modelo combinatorio que abandona la lógica de la fluidez narrativa y desarrolla un tipo de construcción

que prescinde de un acontecimiento unificante y central.¹² En el silabario, la relación entre las partes sigue una lógica expositiva, similar al modo como se articulan las secuencias de acciones de “Palomita Blanca”.

El *Silabario Hispanoamericano* despliega en cada página una letra consonante que se combina con las cinco vocales. El libro se inicia con la letra P que al unirse con las vocales, va construyendo pequeñas unidades,

pa pe pi po pu

que , a su vez, crean otras repitiéndose,

papa pepe pipi popo pupu

o combinándose

pipa pipo

o creando sintagmas

la pipa de pipo

De este modo las consonantes, sin seguir el orden del abecedario, van ocupando cada una de las páginas del *Silabario* y uniéndose a las vocales con las que forman nuevas unidades.

La combinaciones no se hacen en función de transmitir un contenido, sino sobre la base de las posibilidades que abren, en cada caso, las vocales y la consonante de cada página, que son los únicos elementos del sistema.

¹² Información ofrecida por Ignacio Agüero a quien Ruiz le regaló un ejemplar del libro diciéndole que era una de sus fuentes de estructuras narrativas.

Cada página lleva una imagen de una de las combinaciones: la letra P una pipa, la letra O un ojo y así sucesivamente.

Las páginas no se combinan entre si. La combinación la hace el lector que conserva en la memoria cada letra, vocal o consonante, y la recupera luego para ponerla en relación con las nuevas vinculaciones que se posibilitan al avanzar hacia el final del *Silabario*. Al llegar al final, a la página en que está la letra D, por ejemplo, aparecen frases que incorporan unidades de las páginas anteriores posibilitando secuencias mas complejas:

la li ma de mi pa pa

pe pe da me la pi pa

lo li ta co me to ma te

me co mo to da la co mi da

Se va construyendo una trama sobre la base de dos o tres sistemas de combinaciones que se establecen entre cada una de las letras del alfabeto con las cinco vocales. La secuencia completa de las páginas desde el principio a final del silabario no tiene una lógica contenidista ni organiza una concatenación deductiva. El libro, y por cierto cada una de sus páginas, no traslada otra información que no sea la puesta en materia de las posibilidades combinatorias de los elementos que se establecen al comienzo. En el *Silabario*, como en “Palomita Blanca”, lo que ocurre es la construcción de sentido a partir de elementos constituyentes no-significantes. Los acontecimientos que se narran en “Palomita Blanca” se acaban abruptamente y se repiten de otra manera. La historia inconclusa,

interrumpida y retomada, permanentemente, permite el ingreso de otras historias que desordenan la narración y que al construir este caos hacen posible el ingreso de líneas de sentido que no aparecerían en una narración convencional.

De este modo, la estructura de “Palomita Blanca”, en vez de seguir la lógica unidireccional del desarrollo de un conflicto que se desencadenará en el centro de la trama para resolverse al final, articula una estructura que se parece más al modelo de los fuegos artificiales que desde una sola explosión inicial desprenden otro conjunto de destellos que volverán a explotar para hacer aparecer otros y otros conjuntos diferentes, que se abrirán múltiples veces y de manera distinta, desencadenados por un impulso que los provocó sin determinar previamente sus resultados y sin instalar un sentido totalizador.

“Palomita Blanca” es una película que opera como un instrumento de “indagación lúdica” que sobre la base de la selección y combinación, de la prueba y del error, logra detectar estereotipos de comportamientos locales, paradojas, y particulares maneras de actuar formalizadas materialmente en una estrategia narrativa en que lo único que queda intacto y mantiene lógica y ofrece unidad, es el cuerpo y el lenguaje con el que se desempeñan los personajes.

Al igual que en los *Silabarios*, en “Palomita Blanca” se da una combinación juguetona y por ende experimental de acontecimientos ligados que

conforman un universo puesto constantemente en juego. La concatenación arbitraria contra la teoría del conflicto central.

“Palomita Blanca” desnaturaliza lo real a través de la presentación de un conjunto de acontecimientos intrascendentes que rechazan la lógica y el buen sentido y que ponen en escena el absurdo cotidiano, haciendo que el tema central, el amor de María y Juan Carlos, instalado por la novela, evolucione de una manera irregular y sorpresiva, creciendo como un tumor capaz de masificarse, contaminando no sólo todas las capas de sentido de la trama, sino también los niveles de interpretación desde los cuales los espectadores hacen el reconocimiento de su mundo.

1.7. El melodrama entre comillas.

“Palomita Blanca” es la adaptación de una novela que narra la historia sentimental de una pareja de adolescentes, al modo como lo hace el melodrama en las teleseries. Lo sentimental –contenido esencial del melodrama- es una sensibilidad doméstica, un estado de ánimo pequeño o un sentido común emocional, que nos acompaña permanentemente.¹³

El género melodrama reitera insistentemente un sentimiento estereotipado (“amor”, “dolor”, “esperanza”, “ternura”) ya vivido y controlado, que conocemos. El melodrama no demora, no interrumpe, no distancia, no provoca el “efecto butaca”. No intenta poner en materia el pensamiento funcionando, sino que reitera un pensamiento ya tenido.

El género melodramático disimula la convención que lo soporta, Ruiz, en cambio, se fascina con la retórica (sistema de convenciones que le da forma a un contenido) del melodrama, arreglándoselas para hacerla evidente.

La estrategia del melodrama es edulcorar: procura que los espectadores olviden que están sentados frente a una pantalla y preocupados por el mundo que pesa sobre ellos. La estructura de giros repentinos de la acción, enfatizados con golpes musicales, las prédicas morales simplificadas y el

¹³ El concepto sentimental con el que trabajaré en este texto, proviene de reiteradas lecturas del capítulo III, Disfrute y disfrutabilidad, del libro de Ludwig Giesz, Fenomenología del Kish

pathos estereotipado que mueve a los personajes de las teleseries, desata una fuerza que, succiona a los espectadores, haciéndolos olvidar sus vidas. Por eso su éxito.

“Palomita Blanca” perturba, activa la cabeza de los espectadores, exagera sus traumas, recuerdos, sueños, dolores y fantasías. Construye una trama que logra enturbiar la relación entre teleserie, película, novela y mundo, utilizando dos tipos de procedimientos: interrupciones sistemáticas del desarrollo de la trama con la inserción de secuencias de teleseries filmadas especialmente por Ruiz, tratadas con un efecto fotográfico que las distingue y separa de las imágenes de la película, y trozos de diálogos que corresponden al audio de la teleserie que están viendo los personajes de la película. Estos fragmentos de teleserie que interrumpen el persistente fluir de “Palomita Blanca”, operan como resistencia a la planificación lineal de los acontecimientos que impone el modelo narrativo de conflicto central, que termina instalando un solo modo de ocurrir de la trama y de la vida.

El primer modo de irrupción de la teleserie es extra - diegético, ingresa como un corte que interrumpe arbitrariamente la acción que viene desarrollándose. Este procedimiento exagera la ridícula formalidad de la teleserie, criticando la actuación estereotipada, el tipo de encuadre y de planificación, el sonido y algunos automatismos formales como el zoom a la cara de un personaje combinado con un golpe musical, cuando éste escucha una confesión, noticia o amenaza, que habitualmente finaliza la secuencia.

En el segundo procedimiento, el diegético, en el que solo escuchamos los diálogos cómicamente excesivos, interesan los rostros de los espectadores que son las empleadas de la casa de Juan Carlos, la Madrina, el Padrastro, la madre de María y algunas vecinas y amigos de la casa.

Los arquetipos caricaturescos de los personajes de la teleserie operan como una atmósfera de fantasmas que rodean a los personajes de “Palomita Blanca”, haciéndose indiscernibles de sus comportamientos también melodramáticos. La película dialoga con la sentimentalidad de la teleserie, subrayando la presencia del melodrama sin atacarlo ni aprobarlo. Solamente señalándolo, exagerándolo.

La primera irrupción de la teleserie en la película es solo en audio. Vemos los rostros de las empleadas y mozos de la casa de Juan Carlos que miran con un gesto agradecido y atento el televisor, mientras se escuchan los diálogos de los personajes de la teleserie que interpretan con voces muy engoladas, el siguiente texto :

Licenciado : Pero eso que usted quiere hacer es monstruoso.

Ella : No licenciado, es justicia es justicia divina.

Licenciado : Pero esa mujer estuvo casada ante dios y las leyes.

Hay aquí un juicio juguetón a las teleseries, y por cierto a lo melodramático que se exagera.

La segunda aparición de la teleserie ocurre inmediatamente después de que le han dado una cachetada a María, que llorando y dando gritos

destemplados echa al padrastro que sale de la pieza para ir a ver la teleserie y, de pasada, se trenza en una discusión sobre los acontecimientos del último capítulo con los vecinos.

La teleserie es el nexo que comunica a los habitantes del cité y que integra a la familia de María y su Madrina. Es el tema principal de conversación y el momento de entretención y relaxo en que todos ocupan el tiempo libre. Las elecciones próximas son también un tema convocante de conversación, pero se evita porque desencadena peleas y separaciones, a diferencia de la teleserie que une.

La discusión entre los vecinos respecto a los acontecimientos de la teleserie es a gritos, de ventana a ventana y con una interpretación tan ingenua como los argumentos de la teleserie:

Una voz de mujer: Don Fernando pagó a un bandido para matar a María Isabel, éste se equivocó y mato a su mujer, ahora están los dos presos.

Otra voz: Don Fernando no estaba en la casa cuando murió su mujer, se había ido a Europa a recibir una herencia.

(Se superponen algunas voces interrumpiéndose.)

Padraastro: Ya pues, silencio .

Voz: Don Fernando, en Europa, se dio cuenta que estaba rotundamente enamorado de María Isabel.

Se termina la discusión y vemos al padrastro, la Madrina y un grupo de vecinos mirando muy concentrados la teleserie. Se escucha el siguiente diálogo de la teleserie:

Voz de mujer: Esa mujer mancilló el lecho de mi hermano. No descansaré hasta verla revolcándose en el barro.

Voz de hombre: María Isabel ha sufrido mucho, ha perdido a su esposo, a su hijo, ha quedado en la ruina más completa.

En seguida un Bolero acompaña las imágenes de María que sale desde su casa en el cité y sube al mini de Juan Carlos. La letra del bolero insiste en contar con exageración una historia de amor desgarrado:

“Vergüenza, cada día más vergüenza de este amor enloquecido, eso sienten los demás. Pero mientras nos amemos no habrá angustia, podremos mirarnos y hasta conformarnos de la incomprensión.

Nunca sabrás que el destino es capaz de juntarnos. El mundo nos ha convertido en un vil espejo y ahora que escapamos de nuestra pena...”

Luego se escucha la voz en off de María que fantasea reproduciendo el mismo estilo de la teleserie y del bolero :

“Primero me besa y yo le digo que no, que otro día mejor, que el destino nos va a juntar. A ver... No, mejor le digo que no lo quiero como pololo, que estoy enamorada de su mejor amigo. A ver, no. Le digo que quiero ser de él y que haga lo que quiera conmigo. No, le voy a decir que no lo quiero ver nunca más, nunca, nunca más.”

“Palomita Blanca” entra y sale del melodrama, usándolo de disfraz para observar desde su interior la representación del mundo que hace la Teleserie a la que observa, pone a distancia, ridiculiza y perdona piadosamente.

Los fragmentos de teleserie aparecen seis veces más hilvanando la historia de María Isabel, que no ha podido consumir la relación pasional con su amado, porque le han dicho que es su hijo, lo que es un engaño del que ha sido víctima y que es finalmente descubierto.

En el último fragmento, María Isabel, la protagonista de la teleserie, hace un giro radical.

María Isabel: Ahora debo irme, don Fernando me espera en casa.

Va a decirme que mi único hijo ha muerto. Soy tan desgraciada.

Inmediatamente después que dice este parlamento, la actriz se sale del personaje y se ríe en cámara, mientras María sigue mirando un televisor. Vemos el rostro de María y, en contraplano, el de la actriz, riéndose fuera ya de personaje, mientras escuchamos la voz en off de María que hace una súplica a la virgen pidiendo que ocurra algo tan exageradamente turbulento que parece la estructura de un guión de teleserie.

Voz en off de María: “Virgencita del socorro haz que Juan Carlos se enamore de otra, de una mujer extranjera que no lo quiera a él sino que a otro. Haz virgencita que ese otro se enamore de mí y que yo no lo quiera virgencita porque yo quiero a Juan Carlos con todo mi corazón. Haz virgencita que esa mujer abandone a Juan Carlos por ese hombre. Haz que

ese hombre abandone a esa mujer por mí, haz que yo rechace a ese hombre, haz que Juan Carlos lo sepa todo y se de cuenta que la única que lo quiere soy yo, que yo soy la única virgencita, por cristo nuestro señor, así sea.”

Posteriormente la imagen (de la película, no de los fragmentos de teleserie) se va a negro y aparece un letrero en letra blanca que dice “Continuará...” Se produce de este modo un tránsito entre la teleserie que interrumpe la película y la diégesis que opera con todas las lógicas de la teleserie, incluyendo el aviso de “continuará”, que señala que la historia no ha terminado.

La película gira sobre si misma, transitando entre realismo e ironía, para ofrecer una señal del modelo que se propone ser: una teleserie, consciente de que es una teleserie, que pone en evidencia críticamente las estrategias de las teleseries. Algo parecido al modo en que funciona el siguiente diálogo entre Juan Carlos y María :

María : Oye Juan Carlos, tus amigos creen que se están riendo de mí, pero no es así, me estoy riendo yo de ellos, en el fondo. Porque yo se que ellos tratan de reírse de mí, y al yo saber que se ríen de mí, me estoy riendo yo de ellos ¿no creís tú?

Juan Carlos : Pero sabís que es lo contrario ¿ah?

María:¿Porqué?

Juan Carlos: Porque ellos saben muy bien que se están riendo de ti, ¿entendís?...y dejan que tú sepai que se rien de ti, porque en el fondo tu creís que te estás riendo de ellos, pero es lo contrario.

Ellos se ríen de ti porque te encuentran muchos más defectos que ellos mismos de lo que tú te puedes reír de ellos.

María : No sé, pero igual me río de todos, yo me río incluso de ti

Juan Carlos : Cachai que eso es injusto ¿ah?

María: ¿Por qué?

Juan Carlos: Porque en el fondo, nosotros podríamos tener muchas más cuestiones por las que reírnos de ti puh, y tú no tenís tantas cuestiones de que reírte de nosotros, ¿entendís? Y nosotros no nos reímos de todas esas cuestiones de ti..

María: No sé, pero yo me río igual de todos. Igual me da un poco de pena... me da pena...

Este diálogo, escrito para que pueda repetirse en un proceso sin fin, modelo al cual fue muy adicto Ruiz a quien le complicaban los finales,¹⁴ en lugar de construir una trama que programe y conduzca a un final, gira en torno a un aparente tema central –¿quién se está riendo de quién?– introduciendo variaciones mínimas y contradictorias que van cambiando sistemáticamente el punto de vista respecto a lo que se afirma. Carlos y María reiteran de manera alternada juicios opuestos y equivalentes respecto a un mismo acontecimiento, distorsionando la secuencia; más que poner en escena la situación narrada, ponen en crisis la posibilidad de su

¹⁴ “Yo empecé a hacer cine porque quería saber cómo se sabía que una película terminaba si no aparecía la palabra FIN. Sigo dándole vuelta a eso. No tengo muchas respuestas.” Respuesta de Ruiz a una pregunta del público respecto a como saber cuando terminar una película. Registro en video hecho por mí, de las conversaciones que Raúl Ruiz sostuvo con un grupo de intelectuales franceses y chilenos, entre el 22 y el 25 de agosto del año 2002 , en el marco de la Semana de Raúl Ruiz (retrospectivas, conferencias y mesas redondas) efectuadas en el Cine Hoyts de La Reina en Santiago de Chile.

representación; crean un vacío de sentido que deberá ser llenado o rechazado por los espectadores.

Esta estrategia no sólo diseña la secuencia descrita sino que organiza la estructura de la película: introduce torceduras en las unidades que se narran cuando éstas parecieran llegar a cerrar una sola historia, abriendo la posibilidad de que no sean lo que parecen ser, que no empalmen con la unidad anterior o posterior, o que puedan volver a narrarse de una manera distinta. Este sistema combinatorio de pliegues sobre pliegues, de reflejos contra reflejos (“el dedo que señala el dedo que señala”)¹⁵, le da una organización laberíntica a la narración que elude cierres conclusivos y contenidos impositivos, y opta por el artificio, la reiteración, la paradoja, la contradicción y el desvío.¹⁶

¹⁵ ídem

¹⁶ “Lo que si sé, es que hay en el cine una prosodia que hay que reinventar o inventar, es decir, si se parte del principio mismo de que cada toma es de hecho un mundo independiente y que no hay que crear continuidad entre ellas sino al contrario, darles el máximo de independencia, que la continuidad esté fuera de la película, estamos haciendo en el cine algo parecido a lo que se llama, el pensamiento funcionando.” (Ibídem)

1.8. La emergencia de lo inesperado

Contrariando la política cultural de la izquierda de la época, que recomendaba consecuencia, encuentro fácil con el público, comunicación, información y conducción, “Palomita Blanca” opta por la ambigüedad, rescatando para el lenguaje cinematográfico la riqueza de la polisemia.

El Dr. Adolfo Vásquez Roca lo plantea así en una conferencia dictada en la Universidad de Valparaíso y publicada en el N° 8 de la Revista Miradas (Ediciones Universitarias de Valparaíso. S.A. 2005/2006)

“Donde había una moral de la linealidad y univocidad –esto en el marco de la lógica narrativa– Ruiz introduce pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de inerciales códigos narrativos, tiranizados por el principio de identidad y de no contradicción; el cine de Ruiz se abre al **“así y también así”** en lugar del unívoco **“o lo uno o lo otro”**.¹⁷

Para introducir “pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión...”, Ruiz construye secuencias que parecieran seguir la convención narrativa simplificando el acontecimiento que narran, desencadenando un estado de ánimo ya tenido, inofensivo y vivible, para luego interrumpirlas con un giro inesperado, instalando una contradicción que evita el cierre conclusivo y mantiene la ambigüedad. Un ejemplo notable

¹⁷La negrita es mía.

de esta estrategia de defraudación es la secuencia de un niño que canta en casa de la madrina de María una canción cuya letra emociona fuertemente al estudiante pensionista. El niño cantor ingresa al relato sin ningún antecedente, cantando lo siguiente :

“Es Miguelito, un muchachito, que muy pequeño sin su madre se quedó.

Y con su padre, que era minero, en un ranchito junto al cerro se crió.

Cuando su padre regresaba de la mina, él, muy contento, le cantaba esta canción : papi déjame cantarte para que descanses del trabajo agotador papi, papi, llévame a la mina para ayudarte en tu labor.

Pero el destino, que no perdona, a su papito también Dios se lo llevó y desde entonces, cuando los mineros vuelven, a Miguelito se le escucha su canción: papi, papi déjame cantar...”

El niño que canta: se me olvidó la letra, no puedo seguir más .

Estudiante pensionista: Este es el tipo de canción que emociona realmente. ¿Por qué no tocarán más de estas canciones en la radio?

Una visita: Es que en la radio tocan puras cosas coléricas no más.

El niño que canta: Y esas son las que me gustan a mí puh.

Porque estas huevas no me gustan a mí. Como esta, mira:

Hoy en la playa la vi, yo la miré y la seguí, ella a mí me miro y en el vaivén desapareció. Y en el vaivén desapareció.

“Sucedo a veces”, dice Ruiz en la “Poética del Cine”, “que en mis proyectos trato de pasar de un mundo a otro, utilizando una técnica descrita en la

Venecia barroca como *Il Ponte*” [...] “El paso es el elemento de sorpresa que procura no solamente una iluminación súbita, sino también placer. Imagínese un esquiador de *slalom* propulsado en cada viraje no sólo en otra dirección, sino a una pista totalmente diferente. El buscará la manera de efectuar cuatro trayectos distintos aunque el interés no resida en los trayectos mismos, como en la belleza de su salto de un mundo a otro.” (Buci- Gluksman, et al. 2003:213)

Este paso “desde un mundo a otro” es una constante en la narrativa de la película. Otro ejemplo es la secuencia en que María acumula en un cajón cosas de la casa aparentemente inservibles, para botarlas. La madrina recupera algunas que considera que no están para ser echadas a la basura, provocando la furia de María que rompe, tira al suelo y le da patadas a todo lo que encuentra ante la más absoluta calma y sometimiento de la madrina, quien luego, sin motivo aparente, aparece con un cuchillo atacando a María. La secuencia es la siguiente:

La madrina y una amiga conversan sobre el último capítulo de la teleserie, mientras María ordena y selecciona cosas para botar a la basura que la madrina considera que podrían servir. María quiere botar todo. La madrina sigue comentando la teleserie con su amiga mientras saca algunas cosas que María tenía en una caja para eliminar .

María: Deje esas cosas tranquilas madrina

Madrina: Guardemos todo mejor mijita

María: (pateando todo) No pienso, no pienso

Madrina: (muy calmada) Cuidado, mijita por dios

María: (sigue tirando y pateando todo) No quiero, no pienso

Tocan la puerta. Abre la amiga de la madrina. Es Juan Carlos.

Juan Carlos: María, ¿estará?

María: (fuera de campo) Ya voy, estoy lista. Me voy, vuelvo tarde Madrina.

Madrina: Siiii

María baja a encontrarse con Juan Carlos que está en la puerta, pero sorpresivamente se le interpone la madrina que la ataca con un cuchillo carnicero en la mano.

Madrina: Las tazas no mierda

María: Madrina

Madrina: Las tazas no, las tazas no mierda. No, no, no, cuidado, cuidado.

Las tazas no mierda. Puta, puta, puta.

María cae al suelo, se toma la cabeza y se para dirigiéndose hacia donde está Juan Carlos que ha visto todo fumando en la puerta sin alterarse y que ha venido a decirle que no van a poder salir. La madrina vuelve a sentarse en la mesa en la que estaba trabajando con la amiga y cambiando bruscamente de tono dice:

Madrina: Ya se me pasó. (a la amiga) Un besito. Es que tejer a crochet me pone tan nerviosa.

La película mantiene la autonomía de las secuencias y logra, al mismo tiempo, una inquietante unidad que ocurre en la recepción de los espectadores por estos giros inesperados. La aparente desarticulación

desencadenada despliega, sin embargo, con gran precisión sintomática, los procesos de siquismo inconsciente que sustentan la escena.

1.9. Reflexividad intradiegética

Ruiz, que no sólo se preocupaba de mantener la autonomía de las secuencias sino que experimentaba en ellas, generalmente con resultados notables, nuevos procedimientos de articulación narrativa, utiliza en el caso que analizaremos un monólogo en el que el estudiante pensionista hace una interpretación marxista de la historia de amor entre Carlos y María. Una estrategia que reformula la historia narrada en clave melodramática, haciendo aparecer el fantasma político incrustado, sobre todo en la época en que se realizó la película, en la relación amorosa entre un chico rico y una chica pobre.

La secuencia es la siguiente:

Estudiante pensionista: (paseándose y hablando solo) Claro, el problema está en que la clase dominante, que tiene en su poder los medios de comunicación, usa estos medios para absorber a la clase dominada. Entonces a la clase dominada le son comunicados todos los valores de la clase dominante y es absorbida por estos valores. Ahora bien, ¿qué es lo que pasa si una niña que es de la clase dominada llega a andar con alguien de la clase dominante?. Indudablemente por un tiempo siente cumplido todo lo que son sus sueños, todo lo que son sus objetivos, porque está influenciada por los valores de la clase dominante a través de los medios de comunicación. Claro es un problema de los medios de comunicación, pero indudablemente a esta niña se le va a crear una neurosis porque no va a poder estar siempre absorbida por los valores de la clase dominante, de

repente va a crear un conflicto, va a crear una neurosis, le va a provocar un quiebre ...

La secuencia opera recursivamente, induciendo a una desestabilización de la historia que se narra. El monólogo reinterpreta la historia de amor que protagonizan Carlos y María, a la luz de la teoría marxista que se ironiza y luego se desvía, aunque no se niega, multiplicando sus posibilidades de lectura. De este modo, el melodrama amoroso, ya contaminado por las inserciones de los fragmentos de teleseries, vuelve sobre sí mismo, para confirmar una vez más su condición transformista y constituirse en una narración que (como dice Vásquez), puede ser, “simultáneamente, así y asá”.

Pero esta nueva lectura que propone el monólogo no se detiene ahí, se ve inmediatamente alterada por el cambio que experimenta el personaje cuando descubre que en los techos de las casas que están al frente, un grupo de brigadistas está pintando un gigantesco letrero de propaganda de Alessandri. El estudiante abandona el tono tranquilo y reflexivo y acomete gritando contra los brigadistas.

Estudiante pensionista: (continuación) “Qué estoy haciendo ahí concha de tu madre huevón, desclasado de mierda. ¿Cuánto te pagan los yanquis desgraciado de mierda, desgraciado? Te vamos a sacar la re cresta huevón traidor desclasado rechucha de tu madre huevón. Te pagan en dólares desgraciado... desgraciado. Desclasado de mierda, ¿a qué clase pertenecí conchas de tu madre? Huevón, vende patria, huevón oh. Te pagan los yanquis mierda, deberían sacarte la cresta tonto huevón, no sabí a que

clase pertenecí conchas de tu madre, que estoy peleando por los yanquis mierda.”

Este cambio distorsiona la primera línea de sentido de la secuencia que, una vez cumplida su función recursiva, gira no sólo desde el punto de vista de los contenidos sino también desde el punto de vista de la puesta en escena, abandonando su aparente realismo, para ingresar a una estética alucinada que Waldo Rojas llama humorísticamente “Surreachilismo”.

Antes que terminen los gritos del estudiante se entrecruza la voz en off de María mientras los brigadistas alessandristas se enfrenta con sus oponentes allendistas sobre los techos de las casas.

Voz en off de María: mi mamá es allendista, mi padrastro es tomicista, Pepe no es nada pero también es allendista, Mirta es alessandrista, la señora Anita es alessandrista, mi madrina es alessandrista, la señora Elena es tomicista, yo soy un poco alessandrista, en la otra cuadra son todos allendistas.

Se cruzan acá tres discursos sociales presentes en ese momento en Chile. El primero, que cubre la primera parte del monólogo del estudiante, corresponde a la interpretación marxista de la historia de María y Juan Carlos dicha por el estudiante en el mismo tono, términos y conceptos que usaría un dirigente político de la izquierda, pero caminando y hablando sólo como si estuviera repitiendo un texto que debe memorizar. El segundo discurso surge inmediatamente después cuando el estudiante ve a un grupo

de brigadistas pintando un letrero de Alessandri y, cambiando de tono y lenguaje, los increpa con mucha rabia y grosería dando cuenta de un estado de ánimo mas agresivo contra los jóvenes alessandristas a los que quiere castigar por traicionar sus orígenes. Finalmente María define a sus familiares y amigos por sus estereotipos políticos, repitiendo mecánicamente, sin manifestar interés ni molestia, el discurso de los que no les importa ni les interesa la política, pero que no pueden evitar tener que identificarse con alguna tendencia.

La película no está dentro ni fuera de estos discursos, la película observa, selecciona y construye representaciones, intentando poner el mundo en un pedazo de materia, simulando múltiples modos de ocurrir la verdad de un mismo acontecimiento.

1.10. Caminos que conducen a ninguna parte.

No hay en “Palomita Blanca” un proyecto de discurso planeado que haya que llevar hasta un fin previsto. La película se organiza trabajando desde su propio soporte y procedimientos, estrategia que en el cine es resultado de estar atento y entender el set y la sala de montaje como un lugar de avance y retroceso, de escritura y reescritura, y no de traducción de una idea creada antes en el papel. Al instalar el proceso de filmación, como lugar de “encuentro de lenguajes diversos” (Rojas, 2010), las imágenes toman el lugar de hipótesis narrativas, el guión se escribe al final, la escritura se hace en el set. De este modo, Ruiz aprovecha todo. Crea una estructura para aprovechar todo.

En “Palomita Blanca” las imágenes se articulan al modo como trabaja un escritor sobre un texto, seleccionando, combinando, corrigiendo¹⁸. Esto implica utilizar imágenes, situaciones y estructuras que no son necesariamente el resultado de un proceso deductivo ni obedecen a un propósito racional plenamente consciente sino más bien , en muchos casos, el resultado de la improvisación inteligente que surge de la siempre fructífera capacidad de estar disponible a experimentar con todo lo que tenga posibilidad de significar.

Destacaré acá el monólogo interpretado por Nelson Fuentes, asistente de cámara del equipo de realización de “Palomita Blanca”, sujeto que evidentemente fue observado y apreciado por Ruiz en sus modos y

¹⁸La labor del escritor es una labor de ciego, uno nunca sabe las cosas que ve hasta que no las escribe. José Donoso, en documental Pepe Donoso (Flores 1976)

manierismos –cuerpo, movimiento, habla, vestuario, psique– y luego puesto a improvisar en el set, creando un personaje a partir de su propia constitución. Fuentes se vestía, hablaba y se movía como el personaje que interpreta.

En la película, Fuentes es parte de un grupo de amigos que organizaron una fiesta con unas colegialas, a la que aparentemente no fue invitado. Sin embargo llega a la fiesta cuando la procaz estrategia de sus amigos de sacarse la ropa y quedarse en calzoncillos para inducir a las chicas a desvestirse, ha fracasado. Las colegialas se han encerrado en una pieza para protegerse y los amigos están molestos y preocupados. Fuentes, "el canchero", se saca la casaca con la que llega, queda en jeans, botas vaqueras y sombrero texano (que usaba habitualmente) y, sin sorprenderse porque sus amigos estén en calzoncillos, empieza a contar y a representar con gran desenvoltura un Strepapease que acaba de ver, actuándolo y narrándolo al mismo tiempo, frente al grupo de hombres en calzoncillos sentados en el living.

Realizada su atractiva performance, Fuentes va donde las niñas, toma una guitarra, se pone a cantar y establece un ambiente de fiesta al que las colegialas, hasta ahí reticentes, se incorporan con entusiasmo.

Este monólogo, y el del profesor de música que describí en el subcapítulo 1.5, extraordinariamente atractivos de ver, no se relacionan con la novela ni con la secuencia anterior ni posterior.¹⁹ No son antecedente ni consecuencia

¹⁹Se organizan de la misma manera que lo hacen las partes que componen la clase del profesor de música. En realidad se organizan también como se organiza la película, señalando la permanente presencia de lo recursivo en el modelo narrativo de Ruiz

de nada. Son, en el decir de Ruiz, “senderos que no conducen a ninguna parte”.

Ruiz evidentemente creó la situación de la clase y de la fiesta para incorporar estos monólogos que le interesaron y que sin la estructura rapsódica de “Palomita Blanca” no habrían podido integrarse. Lo único que justifica la secuencia del profesor y la de Fuentes es que en ambas hay un grupo de colegialas. Aunque en la secuencia del profesor apenas se ve a María y en la de Fuentes no está.

La historia de María, Juan Carlos y las colegialas, opera como un relato impostor²⁰ que simula una narración que cumple con las reglas que impone el verosímil pero cuya real función es abrir espacio a improvisaciones, juegos de lenguaje, experimentaciones, parodias, ironías y chistes (a los que Ruiz prefiere llamar *tallas*, es decir, cortes abruptos en la secuencia).

Ruiz se resiste al verosímil creando sistemas narrativos que hacen posible la transformación de personajes, situaciones, objetos y lugares, que dormitaban en lo anodino de su origen, en formas con contenido. Este cine convoca el aparecer de las cosas, induce a mirar y a mirarse.

Un último ejemplo. Un personaje, del cual nunca se dice el nombre, llega repentinamente y sin razón aparente a la casa de la madrina. Sólo sabremos que hace un tiempo se fue a trabajar al mineral de *Mantos Blancos* y que ahora pasó por aquí a “pagar una platita” que, según el mismo explica, le

²⁰Waldo Rojas, *Raúl Ruiz, Imágenes de paso*, en *El Cine de Raúl Ruiz* de Valeria de los Ríos e Ivan Pinto Editores. UQBAR, Santiago 2010.

prestó hace un tiempo el difunto padre de María. Este personaje no tiene que ver con nada de lo que está ocurriendo, lo que determinaría, según las convenciones de la dramaturgia clásica, que no debería estar en la película. En la estrategia de Ruiz, este personaje hace posible la presencia del niño cantor, que llega también arbitrariamente con él, y la siguiente secuencia: el padrastro de María al decir de memoria la letra de “Venceremos”, el himno de la Unidad Popular, que siempre escuchamos cantado, señala no sólo su simplicidad literaria sino también los desvíos sentimentales a los que puede conducir una música marcial.

La secuencia es así:

El hombre de *Mantos Blancos* le pregunta al padrastro si conoce el *Venceremos*. Como el padrastro le dice que sí, que se lo sabe, el hombre de *Mantos Blancos* saca una hoja de papel con la letra de “Venceremos”, y le pide que lo diga de memoria, porque hizo una apuesta, que no explica en que consistió, y quiere comprobar si ganó o perdió. El padrastro dice, rápido, de memoria, trastabillando, la letra de “Venceremos” mientras el hombre de *Mantos Blancos* sigue el texto en el papel.

En esta secuencia lo único que ocurre es que el padrastro dice de memoria el texto de *Venceremos*, acción que, sin estar vinculada a conflicto alguno, ni a contigüidad con nada, desautomatiza el impulso épico del himno de la Unidad popular, evidenciando la ingenuidad básica de su contenido. La secuencia tiene la intención de experimentar este procedimiento consistente en hacer que un actor diga de memoria un texto ingenuo que, al ser cantado y musicalizado como himno, adquiere un alto nivel de emocionalidad.

Trabajar el cine como un texto abre la posibilidad de improvisar en el rodaje, en la edición o en la postproducción, pero exige contar con un modelo estructural extremadamente dúctil que integre todo lo que tenga niveles de significación. Que permita “irse por las ramas”. Esta estructura se organiza trabajando desde la función poética del lenguaje, abriendo espacios para que el espectador aporte con su subjetividad a la emergencia de la obra, para que, como se dice coloquialmente, cada cual “se pase su propia película”.

“DÍAS DE CAMPO”

2.1. Tiempo, ensueño y memoria.

Para la realización de “Días de Campo”, Ruiz pone en materia audiovisual “Paulita” y “Días de Campo”, dos cuentos costumbristas de Federico Gana (1867- 1926), que al estirarlos y deformarlos desencadenan una gramática que emerge desde y contra el cliché que los constituye, poniendo en evidencia su precariedad. Los dos cuentos operan en Ruiz como una pista de aterrizaje y despegue de procesos de pensamiento, un espacio donde subrayar lugares comunes de los cuales hay que huir. Son una especie de camisa de fuerza autoimpuesta, una restricción, que pone en marcha el proceso imaginativo hacia zonas desviadas de la convención de origen.

En “Seis Paseos Por los Bosques Narrativos”, Umberto Eco afirma que una historia realista, instalada en un campo narrativo en que se confunde el tiempo con la memoria y el sueño, consigue altos niveles de significación:

“Cualquier fábula adquiere interés si se cuenta en una ambivalencia temporal que genera una atmósfera de extrañeza y de duda. Esto es el hechizo de la incertidumbre de tiempos y lugares. Se produce entonces una dificultad de distinguir entre sueño, memoria y realidad. Hay una relación inconexa, arbitraria, entre fábula y trama que da cuenta de una situación que oscila entre lo real, el sueño, la memoria y la alucinación que pueden fundirse y que es responsabilidad del espectador fundir para perderse en el torbellino de su indistinción.”

(Eco, 1993)

La estructura narrativa de “Días de Campo” se organiza a partir de la concatenación arbitraria y no deductiva de la trama visual. Esta lógica

alucinada genera una experiencia en la que el espectador percibe que hay algo que excede lo evidente, que permanece inexpresado en las imágenes que tiene al frente y que siente la necesidad de completar.

En “Días de Campo”, las acciones mutan inesperadamente, dejan de ocurrir al modo como parecían estar siendo contadas, para iniciar otro modo de desplegarse que distorsiona el curso de la trama de la que forman parte, multiplicando cada vez más sus líneas de producción de sentido e incitando múltiples lecturas.

Una conversación muy realista entre dos personajes sentados en la mesa de un bar, se transforma ante nuestra sorpresa, en una conversación entre muertos.

En un bar vacío, sin ruido ambiente, sin gente, Don Federico, un hombre viejo, saca un fósforo de un vaso de vino. Llega Luis y se sienta. Saludos. Conversación. Hacen brindis, beben.

Un plano largo sobre el rostro de Luis acompañado del ingreso de una música extradiegética, anuncia un cambio de plano que muestra el mismo bar, ahora lleno de gente y muy ruidoso.

Los personajes permanecen conversando en la misma posición, casi en el mismo encuadre, ahora en el bar lleno. Luis pide media botella de blanco, tres empanadas de pino, tres de queso y un caldito parroquial.

La secuencia corta abruptamente al bar vacío y silencioso del comienzo con los dos personajes en la misma mesa.

Don Federico viejo: Don Luis, ¿no cree usted que nosotros estamos medios pasados de moda?

Luis: Yo estaba pensando lo mismo. Ayer no más andaba por Teatinos y me encuentro con el hijo de un amigo, hijo, nieto, ya no me recuerdo bien, y se me queda mirando así y me dice: oiga si yo creí que usted se había muerto hace diez años.

Yo también me lo quedé mirando y le digo: Así no más será puh.

Don Federico viejo: Bien, buena, estuvo bien, Tiene toda la razón del mundo. Porque resulta que para estos cabros nosotros ya estamos muertos.

Luis: Bueno, salud.

Don Federico viejo: Salud pus.

Don Federico viejo: Don Luis, ¿cuándo se dio cuenta por primera vez que había muerto?

Luis: Pufs...hace mucho tiempo, cuando tuve que pronunciar un discurso en los funerales de Mariano Latorre, que en paz descansa.

Don Federico viejo: Que en paz descansa. A propósito hace tiempo que no lo veo.

Luis: Es que nunca viene antes de las doce.

Don Federico viejo: Y ¿qué hora es?

Luis: Las once veinte.

Don Federico viejo: Yo antes nunca tomaba antes de las doce. Y tampoco tiritaba.

Luis: Y tampoco estaba muerto.

Estos dos personajes que conversan sentados en la mesa de un bar, que ahora, a partir del diálogo que hemos escuchado, sabemos que están muertos, no parecen ser fantasmas. Conversan trivialidades, recuerdan

amigos, hablan de comida, bromean respecto a su condición de muertos. Sin embargo no habitan el mismo espacio en que están los vivos. Los planos de la secuencia no son continuos, saltan de un ambiente lleno de gente a un ambiente vacío, manteniendo como única continuidad la conversación de don Federico y Luis en la misma mesa de un bar que pareciera pertenecer a dos mundos equivalentes.

Después de instalar la incertidumbre respecto al estado de estos personajes, si están vivos o muertos, la narración incorpora un elemento fantástico: fósforos que crecen de manera desproporcionada, para luego entrecruzar presente y pasado, sueño, realidad, recuerdo y alucinación.

En medio de una ambiente de bar lleno y ruidoso, don Federico y Luis, saludan a amigos, beben y hablan de comida.

Por corte abrupto, el espacio del bar se vuelve nuevamente silencioso y vacío, mientras los personajes siguen conversando en la misma posición, en la misma mesa. Luis que ha observado que don Federico guarda fósforos, pregunta.

Luis: Don Federico, ¿qué hace con los fósforos?

Don Federico viejo: Los seco y después los pongo en una cajita y los dejo que crezcan.

Luis: Este Don Federico, se me olvida que fue imaginista en su juventud.

Don Federico viejo: Siempre sale cierto, lo que yo imagino.

Don Federico, sacando los fósforos de debajo de la mesa, muestra cómo van aumentando de tamaño.

Se pasa, por corte abrupto, desde la secuencia del bar sin ruido ambiente, con pequeñas entradas de música incidental y sin gente, al bar lleno y ruidoso donde un carabinero comunica a don Federico que sacarán los fósforos que dejó en la calle porque crecieron mucho y están interrumpiendo el tránsito.

Don Federico y Luis, que reciben con gran normalidad esta información, salen al balcón a ver cómo retiran los fósforos que ya son gigantescos y saludan agitando sus manos como si fueran autoridades que ven pasar una marcha de ciudadanos.

Luis: Que raro, yo tomo y tomo y cada vez tengo más sed.

Don Federico viejo: Es que usted debe estar muerto. ¿Usted sabe lo que le pasa a uno cuando se muere? Uno se olvida de todo y después le baja una sed caballa.

Luis : ¿Y de dónde saca usted todo eso?

Don Federico viejo: La Paulita me lo contó.

Instalada la lógica del sistema -un par de amigos muertos, pero que también parecen estar vivos, que conversan, comen y toman en un bar situado en tiempo presente— la narración se desplaza al pasado, a partir del comentario de Don Federico, que recuerda a su nana Paulita.

Pero esta secuencia que relata momentos del pasado de don Federico en su fundo de Talagante, no ingresa a la narración como un *racconto* que tiene como centro el presente del bar, sino como otro fragmento que se yuxtapone al anterior, en una concatenación no deductiva de secuencias que,

abandonando la búsqueda de sentido a partir de la contigüidad de los planos, intentan significar articulando todo con todo –presente, pasado, vida, muerte, bar vacío, bar lleno, silencio, ruido, realidad, alucinación– con el objeto de crear una trama capaz de hacer justicia desde la mayor complejidad posible al mundo que intenta representar.

Ruiz diseña “Días de Campo” creando situaciones que están en proceso de transformación permanente, evitando llegar a comprensiones definitivas e impulsando a los espectadores a desplazarse simultáneamente con la narración que es lo mejor que puede ocurrirle a un cine vivo, compuesto, al igual que el pensamiento, de pequeñas unidades que se despliegan y transforman a gran velocidad, sin detenerse a buscar la nitidez que impone la industria del entretenimiento, articulada por múltiples factores, entre los cuales el más usual es el cine de conflicto central.

El cine de Ruiz se resiste con una convicción juguetona y prolífica a la soberanía que intenta imponer el sentido común al relato audiovisual. El desmontaje de las tramas²¹ que dificultan la conexión con la complejidad de lo real, la búsqueda de la emergencia de lo inesperado, de lo contradictorio, de lo que no tenía que aparecer pero que aparece y que al hacerlo elimina todo automatismo intelectual y toda infección sentimental, son procedimientos de la mayor eficacia en la estrategia narrativa que instala Raúl Ruiz en “Días de Campo”.

²¹El escritor José Donoso las llamaba “el tupido velo”, en su novela “Casa de campo”.

“Realismo púdico”, dice Waldo Rojas²² que llamaban con Ruiz y sus amigos en los años sesenta, a esta manera de dar cuenta de las capas discretamente ocultas que componen el cuerpo de la realidad.

²² Valeria de los Ríos, El cine de Raúl Ruiz. UQBAR editores, Santiago 2010

2.2. Los mundos múltiples y simultáneos.

Ruiz conduce el trabajo de sus actores proponiendo la construcción de personajes en tres capas: una externa, la caracterización, construida sobre la base de maquillaje y vestuario; otra, menos visible, creada a partir de la corriente emotiva, y otra, la tercera, y no necesariamente la última, en la que se incorpora la contradicción de las dos anteriores. Los personajes de “Días de Campo” tienen voluntades difusas, sicologías fugitivas, son y no son, están adentro y afuera de lo que representan, salen y entran a una historia que tampoco se precisa con exactitud.

Describiré un ejemplo que da cuenta de la permanente preocupación de Ruiz por construir personajes con voluntades múltiples, al mismo tiempo que ilustra respecto a la importancia que le asigna al momento del rodaje, etapa en la que despliega y recoge la puesta en escena corrigiéndola como si fuera un texto: es la secuencia en que don Federico Joven le propone a Paulita viajar a Antofagasta a ver a su hijo.

La secuencia es un plano fijo que encuadra a Paulita y don Federico sentados delante de una puerta que da al comedor y a otras dependencias de la casa. Don Federico le ofrece a Paulita llevarla a Antofagasta a ver a su hijo. Paulita se resiste un poco pero al final acepta la invitación, posteriormente se despide y se dirige hacia el comedor cruzando la puerta y perdiéndose al fondo. Don Federico se para y camina hacia la puerta que cruza saliendo por la derecha. El plano queda vacío encuadrando la puerta y el fondo de la casa.

Terminada la filmación de este plano Ruiz pide a Marcial Edwards, el actor que interpreta a don Federico, que ahora, en la repetición, cuando se pare, lo haga trastabillando y perdiendo el equilibrio, como si estuviera completamente borracho.

Se filma esta versión y Ruiz vuelve a repetir. Ahora indica al actor que una vez que cruce la puerta y salga desapareciendo por la derecha, y quede el encuadre vacío, espere unos segundos y pase hacia la izquierda dando golpes al aire como si fuera un boxeador entrenando. Esta secuencia es la que quedó finalmente en la película. La primera toma tenía un componente sentimental, un patrón bueno apoyando a su nana, en un ambiente campesino. Al pararse ebrio, aparece una nueva capa del personaje y una torcedura de su bondad. La tercera versión deforma incorporando el delirio y la definitiva ingobernabilidad de la secuencia.

Don Federico viejo y don Federico joven habitan en múltiples infinitos circulares que poseen el mismo centro. Coexisten en al menos dos mundos simultáneos y completos desde los que se desplazan cruzando de uno al otro en diferentes tiempos.

Este desplazamiento temporal se despliega con insistencia y perspicacia poética en toda la película, articulando “una atmósfera de extrañeza y de duda” que menciona Umberto Eco en su ensayo, “Seis paseos por los Bosques Narrativos”, vinculando la obra de Nerval a la de Proust para dar cuenta “... del hechizo de la incertidumbre de tiempos y lugares”. Esta atmósfera, que es claramente estructural en Proust, Ruiz la analizó en

profundidad con ocasión de realizar “El tiempo recobrado” (1999) y, creo yo, la replica en “Días de Campo”.

Después de la secuencia en que don Federico viejo y su amigo Luis saludan a los fósforos que cruzan frente al balcón del Bar, ingresamos al mundo de Federico joven que duerme en su casa de fundo y es despertado por Paulita que le trae el desayuno.

Federico joven, iniciando sutilmente la “incertidumbre de tiempos y lugares”, dice que no tiene apetito porque tuvo un sueño en el que era viejo, estaba en un bar y todavía no había terminado su novela y se comía un huevo frito.

En la secuencia siguiente, y en este mismo ambiente realista campesino, las sirvientas de la casa encabezadas por Paulita, gritan y amenazan a Huacho Payo, un fantasma que cruza tranquilamente frente a la casa y que Federico joven niega que exista frente a Paulita, aunque lo ve claramente pasar y lo reconoce.

Federico joven: Este Huacho Payo, hace un año que lo fusilaron y ahí anda penando. Si, es él, para que negarlo.

Un travelling lento recorre la casa de don Federico. Los muebles están tapados con telas blancas dando cuenta de su abandono. Don Federico viejo y Luis, su amigo, también viejo, con el que conversaba en el bar del comienzo, se pasean mirando la casa.

La banda sonora en off (repite): “Esta madrugada ha fallecido en el Hospital Salvador, el escritor Federico Encina.”

Don Federico, viejo, con la misma edad que en el bar, sentado en una silla del living de la casa, escucha la insistente banda sonora que da la información de su muerte.

Desde una radio antigua se escucha un discurso en inglés, un perro cruza al lado de una silla con libros sobre los cuales hay un plato con dos huevos fritos. Una lámpara que cuelga del techo gira. Se inicia una música de piano que desplaza la noticia de la muerte de don Federico. El rostro de Federico joven que escucha la música de piano se transforma por fundido en el rostro de don Federico viejo que sigue escuchando la noticia de su muerte sentado en la silla del living.

Don Federico viejo: Ya escuché, basta. Ya escuché.

Luis grita fuera de campo.

Luis : ¿Escuchó eso don Federico?

Don Federico viejo: Claro que escuché, si no soy sordo.

Después de este rotundo cruce temporal, de este salto de Federico viejo a la casa de su juventud, y de las secuencias que narran pequeñas situaciones de Federico joven y sus amigos, reaparecen don Federico viejo y Luis en la casa patronal, mirando fotos y comentando las muertes de los amigos de Federico joven que vimos en las secuencias anteriores. En medio de esta conversación entre Federico viejo y Luis, cruza el salón, a metros de ellos, pero sin interactuar, Federico joven.

Pero hay más: Federico joven conversa con uno de sus amigos, el Dr. Chandía que le informa que la Paulita va a morir muy pronto.

Dr. Chandía: Se trata de Paulita. No le queda mucho tiempo.

Federico joven: Y los antibióticos, ¿no pueden nada?

Dr. Chandía: Los antibióticos todavía, no se han inventado.

Federico joven: De veras, siempre se me olvida.

2.3. Mutación y proliferación final

Al interior de la estructura narrativa que organiza “Días de Campo”, Ruiz construye furtivamente un tenue eje temático “que finge ser el principio organizador de nudos y desenlaces” (Rojas, 2010:25). Se pone en marcha con la primera aparición de Paulita que le pide a don Federico joven que le lea una carta de su hijo que se fue para el norte. Pero la carta es falsa. Paulita abandonó al hijo que ahora es dueño del fundo del lado y que por una foto que Paulita prudentemente había partido por la mitad, sabemos que jugó con don Federico cuando eran niños.

Ruiz utiliza esta anécdota de melodrama, que protagoniza Paulita, que es el nombre del cuento de Federico Gana que impulsa la película, como una manera de simularle “pies y cabeza” a la compleja estructura de la narración principal. La utiliza, claro, con una finalidad conductora que abandona pronto, “como se abandona un disfraz demasiado sofocante” (Rojas, 2010:26)

Al inicio de la película, antes que comiencen las acciones de los personajes, un plano fijo, largo, muestra una hoja de helecho en la que cae varias veces una gotera.

Esta pequeña secuencia desarrolla una función que Ruiz llama alegórica en “Poética del cine” describiéndola como una imagen que concentra y sintetiza la totalidad de la película.

La gotera da la continuidad y simboliza la permanencia y la incomprendibilidad de la porfiada realidad que se desplaza de manera

indeterminada en la película, sin darnos posibilidad de comprenderla a menos que, aplicando la soberanía del sentido común, la simplifiquemos.

La gotera cruza la película como un trauma, una cruz, un yugo. Cuando despierta Federico joven, lo primero que le informa Paulita es que la gotera sigue. En otro momento, más adelante, Paulita insiste en que la gotera sigue pero, ahora es más raro porque dejó de llover.

Federico joven: Debe ser agua acumulada.

Cárcamo (El mayordomo): Pero si yo fui a ver y no hay agua. Esa gotera no viene de ninguna parte.

Federico joven: Una gotera fantasma.

La gotera se resiste a una lectura referencial e insiste en ser el elemento irreductible que vitaliza y complejiza la narración saturando su atmósfera extraña, mezcla de alucinación, sueño y fantasía.

Cuando Federico Viejo y Luis están sentados mirando fotos en el living de la casa de Federico joven, entra un campesino que saluda a don Federico viejo que en ese momento queda congelado al igual que Luis como si fueran un foto. El campesino mira y se va, extrañado.

Federico: (Volviendo a moverse) ¿Oyó lo que dijeron?

Luis: No, sólo la gotera.

Y ya en la mitad final de la película, Federico joven sentado en un escaño en el corredor de la casa, toma unos mates que le sirve Paulita. Al frente, en el jardín, lee el diario un afuerino.

Federico joven: (Al afuerino) Buenas tardes

Afuerino: Buenas tardes

El saludo del afuerino terminará de sonar sobre la imagen de Don Federico viejo y su amigo Luis, sentado en el mismo escaño, en el mismo pasillo de la casa de campo en que estaban Paulita y Federico joven.

Luis: ¿Quién habló?

Don Federico viejo: ¿Usted también oye voces?

Luis: Alguien dijo Buenas tardes.

Don Federico viejo: Ideas tuyas. Aquí lo único que suena es esta gotera.

Luis: ¡Qué raro que haya una gotera aunque no llueva!

Don Federico viejo: Siempre es así, en mis tiempos había una gotera todo el año. Se movía del pasillo al dormitorio de mi madre. Ahí se quedaba todo el invierno. La gotera errante le decía yo. La Paulita le puso Floridor.

La gotera encarna un modo particular de ocurrir lo real. Sostiene un doble lenguaje permanente. Contribuye a que nada en la película pueda ser siempre lo que es, a que siempre se deje ver otra lectura. Siempre una puesta en espejo, una puesta en duda.

La gotera contribuye a la activación del dispositivo que Ruiz llama el “efecto Butaca”, que consiste en provocar que el espectador sea expulsado de la historia para que de este modo perciba que está sentado en una butaca de una sala de cine frente a una proyección y pueda contribuir a la proliferación

de ese relato, repensando lo que ve a partir de sus propias experiencias, traumas, fantasías y perversiones.

2.4. Final

Raúl Ruiz señala en el prefacio de “Poética del Cine”, que en dicho texto desplegó un conjunto de estrategias tales como 1) escoger un género, 2) girar en torno a una convicción y 3) asumir una vocación. Citaré a continuación la descripción de estos procedimientos porque no sólo dan cuenta de un modo de escribir, sino también de pensar y de hacer cine. Me servirán no para descubrir lo que Ruiz quiso decir, sino lo que Ruiz hizo en sus películas para decir algo. Veamos.

1) Escoger un género:

“He escogido un género cercano al que en España del siglo XVI llaman Misceláneas, discursos teórico narrativos en los que el autor se complace en todo tipo de piruetas espirituales, en operar cambios de rumbos inesperados y osar interpelaciones extravagantes, practicando en suma el arte de aquello que los Franceses suelen llamar pasar del gallo al burro”.²³

2) Girar en torno a una convicción:

“estos tres libros giran en torno a una misma convicción: en el cine, por lo menos en el cine narrativo (todo el cine lo es, en cierto modo) es el tipo de imagen producida lo que determina la narración, y no lo contrario.”

²³Ruiz se refería comúnmente a un juego visual llamado Dilemas, que aparecía en la revista *El Peneca* y que consistía en encontrar los cinco o seis dibujos que se ocultaban en un dibujo común y corriente que la revista presentaba.

3) Asumir una vocación:

“pero este libro tiene vocación viajera y los viajeros no ignoran que en el itinerario de todo viaje hay que contar con esos senderos que no conducen a ninguna parte”.

Estas tres estrategias escriturales –cambios de rumbos inesperados, interpelaciones extravagantes, uso de imágenes como hipótesis narrativas y de senderos que no conducen a ninguna parte como recurso para contar historias- señalan algunas constantes del funcionamiento del método narrativo presente en la mayoría de las películas de Ruiz. Método de hacer películas que discrepan y colisionan con la teoría narrativa del conflicto central desarrollada por el Cine Americano que, según explica el mismo Ruiz, “hace treinta o cuarenta años ponía al alcance de los principales fabricantes de la Industria Cinematográfica Norteamericana una serie de modos de operar, cuyo uso era solo facultativo. Hoy se ha vuelto palabra de ley”. (Buci- Gluksman, et al. 2003:213)

Al ver “Palomita Blanca” y “Días de Campo”, el espectador ingenuo no sabe bien dónde poner la mirada porque el lugar donde aprendió a fijar la atención, se ha desplazado. La multiplicidad de relatos, las diversas narraciones que incluso se superponen en un mismo plano, las secuencias paralelas y entrecortadas, todas las operaciones que organizan la estructura de “Días de Campo” y “Palomita Blanca”, funcionan a partir de una

estrategia que elude y cuestiona el modelo perspectivo que somete todo ocurrir al enfrentamiento de las fuerzas antagónicas de un conflicto dramático que expulsa lo que no contribuye a exacerbar o a demorar mañosamente dicha conflagración.

Este rechazo a seguir la imposición de un modelo narrativo que se organiza sobre la base del conflicto entre dos voluntades antagónicas, molesto para el espectador y para el crítico, contribuye a que la estructura de ambas películas “no tenga pies ni cabeza”. O que tenga muchos pies y muchas cabezas. No hay protagonistas ni antagonistas en estas películas. No hay dos fuerzas que se opongan y que luchen. No hay punto de fuga. Hay muchos pequeños conflictos, argumentos, problemas, líneas de sentido divergentes, pero no hay conflicto central. Toda secuencia que intenta enraizarse abandona rápidamente la pretensión de profundidad lanzando un enlace lateral. Dejándose caer hacia el lado. Cada acontecimiento narrado por una secuencia es sobrepasado por otro y otro hasta generar un conjunto cuyos componentes están involucrados en algo que no pueden dominar, que no generaron, que ocurre al margen de ellos, pero que los toca y les da coherencia. El todo, acá, no es igual a la suma de sus partes. Los personajes están entregados al devenir de acontecimientos que ocurren por su cuenta, como la gotera que persiste articulando los tiempos y espacios de la película; la llegada de un enigmático afuerino; la presencia fantasmal del Huacho Payo (uno de los fantasmas que pueblan la película) o el hombre que trabaja en Mantos blancos, que aparece sin razón con un niño que canta.

El conflicto central es satisfactorio para el público porque da la impresión que todo está bajo control, pero en estas películas hay demasiadas cosas que no están bajo control. Muchas acciones que no son posibles de controlar con la lógica que rigen nuestras convicciones. No hay un solo dispositivo narrativo desatando el relato, hay varios modelos que operan simultáneamente. Varios infinitos concéntricos que se superponen.

No es claro que podamos captar lo real como si estuviera ocurriendo fuera de nosotros de una manera independiente. Lo real no es objetivo, co emerge con nosotros, es fruto, también, de nuestra actividad. Lo real está cruzado por nuestra subjetividad, que es acosada por el verosímil cuya función es establecer una versión de lo real de una vez para siempre, imponiendo una única manera de ver el mundo.

Por eso en el cine de Ruiz, como en toda experiencia poética, no se intenta comunicar una idea (trasladar un referente desde destinador a destinatario), trasladar de un lado a otro una información que está fuera de la materialidad del lenguaje, sino “organizar la materialidad del lenguaje intentando producir sentido desde allí “. (Jacobson, 1974)

Para ir más allá del dominio del verosímil, Ruiz deforma los materiales con los que trabaja, los pone en reflexión, distorsiona el lenguaje buscando instalar realidad en esas operaciones.

En “Palomita Blanca” y “Días de Campo” se intenta pronunciar lo que está delante, darle lugar a lo que no había tenido lugar porque no tenía lenguaje, al mismo tiempo que dar cuenta de la imposibilidad de representación de lo

real y de la necesidad de producirlo en un nuevo posible, un nuevo verosímil.

CONCLUSIONES

1.

“Palomita Blanca” y “Días de Campo” despliegan personajes y acontecimientos que son y no son al mismo tiempo o que pueden cambiar abruptamente, activados por un detalle mínimo.

Los destinos de los personajes no dependen de su voluntad sino de casualidades. Daniel Rubio, un personaje de “Días de Campo”, interpretado por Ignacio Agüero, cuenta una serie de acontecimiento respecto a la mujer que lo ayudó, para luego afirmar que son mentiras. Don Federico pregunta por qué no tratan a Paulita con penicilina y el Dr. Chandía le responde que todavía no se han inventado los antibióticos. En “Palomita Blanca”, La madrina, interpretada por Bélgica Castro, le perdona todo a María y repentinamente, porque rompió una taza, la ataca con un cuchillo.

Ruiz trabaja a contrapelo del concepto de organismo, de totalidad. Ve la vida como montaje. Una estructura que, como en el cine, al agregarle o extraerle zonas modifica su sentido de manera inesperada y sorprendente. No crea una organización en torno a un centro, confía en las contiguidades silenciosas e inteligentes de los materiales. En el desvío, en las pequeñas alteraciones que multiplican y complican el sentido de la narración.

Para hablar de mi propia experiencia, incorporaré en estas conclusiones una historia que me contó Ruiz en 1978.

Es la siguiente: un vendedor viajero, llega a un pueblo pequeño. No hay hoteles ni restaurantes disponibles. Es muy tarde, todo está cerrado. Se acerca a una casa y golpea la puerta. Explica que es vendedor viajero y que

no encuentra dónde dormir. Pregunta si le pueden ayudar. El dueño de casa lo hace pasar muy amablemente, le ofrece comida y una cama.

Al otro día el vendedor se levanta y camina por la casa pensando en la amabilidad con que fue recibido. Ingres a la cocina y ve en la muralla un cuadro que está mal colgado. Lo endereza y se sienta a tomar un café.

Llega el dueño de casa, saluda, pregunta como durmió. Se sirve un café y mira el cuadro que ahora tiene otra posición. ¿Ud enderezó este cuadro?, pregunta. El vendedor da explicaciones y el dueño de casa se lanza sobre él golpeándolo con furia desmedida

En este relato, como en gran parte del cine de Ruiz, a partir de la irrupción de un acontecimiento minúsculo emerge un mundo indeterminado impredecible, en eterno movimiento: una imagen.

Estas películas, de estructura turbulenta, parecen complejas pero son realistas, el mundo es complejo.

2.

En “Palomita Blanca” y “Días de Campo”, Ruiz pone en crisis la concepción tradicional de máquina productora de espectáculos (políticos o de entretenimiento) que ha dominado al cine, e impulsa el tránsito hacia lo que la creación cinematográfica pudo haber sido y todavía puede ser: una máquina de pensar.

Ruiz no intenta representar lo vivo, quiere crear objetos audiovisuales vivos. Para esto prueba, acierta, se equivoca, trabaja para que las secuencias

pierdan la lógica impuesta por la rutina y se infecten de una temporalidad y un espacio inefable.

Ruiz se siente cómodo desplazando materiales. Parte de lo dado (o de lo que esta en proceso de invención o de ensayo) y lo retoca, lo mueve, lo desvía. Un paso dicta el siguiente. Utiliza cada peripecia inesperada para desviar la línea narrativa central y crear otra, generalmente antagónica.

“Palomita Blanca” y “Días de Campo” no cuentan una historia, revolotean en su entorno, la confunden con imágenes misteriosas que nos desplazan fuera del tiempo y el espacio convencional.

"Lo prioritario no es la Narracion, son las imágenes que ensambladas generan flechas narrativas que van en múltiples direcciones. Ruiz organiza las imágenes, les da coherencia y, si tiene tiempo, le pone un argumento. Casi nunca tengo tiempo, dice” (Bruno Cuneo, clase en el Instituto de Comunicación e Imagen de la universidad de Chile (ICEI). 23 de junio 2015)

El cine, si somos capaces de observar el modo distinto como, en el decir de Benjamín, la naturaleza le habla al ojo y al lente de la cámara, produce imágenes maquínicas, capaces de desencadenar un pensamiento que se independice de la convención cultural vigente.

Ruiz utiliza en plenitud la especificidad del recurso cinematográfico abriéndonos caminos que van más allá de lo que nos permite el lenguaje aprendido.

3.

A diferencia de casi todo el cine comercial y político, que primero crea el guión y luego la imagen, que piensa antes de operar con la imagen y el sonido, estas películas surgen a partir de articulaciones creadas por la interacción de los recursos materiales: estructuras que nunca solidifican, que están siempre inoculando dudas respecto a su estabilidad; formaciones que dejan permanentemente de ser lo que son, pierden identidad y se transforman en significantes vacíos para dar cabida a la elaboración del espectador, al inédito viable, a lo ausente.

Por eso el cuerpo físico de estas películas, su manera de decir, es el decir.

"La escritura del movimiento mediante la luz reduce la materia de ficción a la materia sensible. Reduce la negrura de las traiciones, la ponzoña de los crímenes o la angustia de los melodramas a la suspensión de las motas de polvo, al humo de un cigarro o a los arabescos de una alfombra. Y reduce estos últimos a los movimientos íntimos de una materia inmaterial. Ése es el nuevo drama que ha encontrado con el cine a su artista." (Ranciére, 2001)

Gran parte de la significación de estas películas está centrada en el habla y el cuerpo de los personajes. No en lo que dicen, sino en cómo lo dicen. En el tipo de palabras, en las pausas, en los tonos, la reiteraciones, la pronunciación, el ritmo.

La palabra y los cuerpos de los personajes construyen un realismo que supera el que pretende el cine que se basa en la historia que se cuenta.

4.

Ruiz reinventa en soporte audiovisual las operaciones desplegadas por la palabra escrita, las artes visuales y otros múltiples modelos narrativos. La fábula que articula este traslado, que no es anterior al lenguaje, sino que ocurre en el lenguaje, es una construcción que el autor produce tramando, distorsionando y desplazando recursos materiales en un proceso de acción y corrección que, en los casos estudiados, provienen del cuento y la novela. La estrategia es crear un puente, una gramática, un tránsito que, articulándose a partir de la relectura de los textos literarios, y de su torcedura, haga perceptible un presente que es también memoria, fantasía, delirio y cordura.

De este modo Ruiz, desconfiado permanente de lo que afirma la convención, desvía el sentido de acontecimientos, personajes y objetos posibilitándonos verlos como si fuera por primera vez.

5.

El cine de Ruiz hace una crítica fundamental a la tendencia cinematográfica que surgió en Latinoamérica en los años sesenta y que todavía subsiste. “Palomita Blanca” y “Días de Campo”, problematizan, ponen en duda y replantean un modo de trabajo y participación del cine en la transformación del mundo social y político. Estas películas no pretenden influir en el acontecer político de coyuntura, buscan aniquilar los automatismos que nos

impone la lógica del paradigma cultural industrial, para convocar de este modo el pleno aparecer de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- Ruiz, Raúl. 2013. *Poética del cine*, Santiago, Ediciones UDP.
- Giesz, Ludwig. 1973. *Fenomenología del Kish*. Tusquet, Barcelona.
- Jacobson, Román. 1974. *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.
- Muesca, Jacqueline, 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinte y cinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, Madrid. Capítulo I , Sergio Bravo: cineasta de la transición.
- Rancière Jacques. 2001. *La Fábula Cinematográfica*. ePubLibre. iBooks
- Sabrovsky Eduardo.(Ed) 2003 .*Conversaciones con Raúl Ruiz*. Santiago, Ediciones UDP.
- Rojas, Waldo, 2010. *Raúl Ruiz, imágenes de paso*. En: Valeria de los Ríos e Iván Pinto (Eds). *El Cine de Raúl Ruiz*, UQBAR, Santiago.
- Todorov, Tzvetan, 1970. *Introducción*. En: Barthes, Roland. *Lo verosímil*. Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Román José, 2004. *Lugares, relato e imágenes*, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas AISTHESIS. Instituto de estética, Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica, N° 37: 125.