

## Magia, técnica y montaje en el proyecto anti-identitario de Raúl Ruiz

Adolfo Vera\*

### Resumen

Últimamente se ha insistido, sobre todo en el ámbito de los estudios cinematográficos realizados en Chile, acerca del interés de Raúl Ruiz –manifestado desde el primero hasta el último de sus films- por la cuestión de la “identidad” chilena: gestos, modos del habla, cultura y paisaje chilenos son tratados de un modo sistemático y singular – en atención a lo que el propio cineasta definió como “Surreachilismo”- en cada uno de sus films; nos proponemos en este ensayo mostrar hasta qué punto un tal interés obedece a un proyecto profundamente “anti-identitario”, es decir, que se plantea, desde la imagen, contra cualquier reducción de la diferencia a una identidad, sea bajo la forma de la unidad o la totalidad.

**Palabras clave:** identidad, imagen, magia, diferencia

### Resumo

Ultimamente se insistiu, sobretudo no âmbito dos estudos cinematográficos realizados no Chile, no interesse de Raúl Ruiz – manifestado desde o primeiro até o último de seus filmes – pela questão da “identidade” chilena: gestos, modos de fala, cultura e paisagem chilenos são tratados de um modo sistemático e singular – em atenção ao que o próprio cineasta definiu como “Surreachilismo” – em cada um de seus filmes; nos propomos neste ensaio mostrar até que ponto um tal interesse obedece a um projeto profundamente “anti-identitário”, quer dizer, que se reivindica, desde a imagem, contra qualquer redução da diferença a uma identidade, seja sob a forma da unidade ou da totalidade.

**Palavras-chave:** identidade, imagen, magia, diferença

---

\* Se doctoró en filosofía por la Université de París VIII Vincennes – Saint-Denis, con una tesis sobre las representaciones fotográficas y cinematográficas de la desaparición política. Ha publicado artículos y capítulos de libros sobre cine, fotografía, filosofía y literatura, lo mismo que editado libros colectivos y actas de coloquios. El año 2007 apareció su libro Entre el deseo y la materia: obra visual de Claudio Bertoni (Ediciones Altazor). El año 2017, Arte y desaparición (Editorial Universidad de Valparaíso). Es profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso.

Raúl Ruiz es, qué duda cabe, un cineasta de espectros. La publicación en español, hace algunos meses, de *El espíritu de la escalera*, novela póstuma publicada en francés el año 2011, nos recuerda que no sólo fue un *cineasta* de espectros: éstos, en verdad, recorren toda su producción –literaria, teatral (su última puesta en escena fue justamente una versión de Hamlet), visual, teórica-, atravesándola de punta a cabo como una potencia de sentido que, en el andamiaje de su enorme trabajo artístico, lo ha llevado a una constante hibridación y metamorfosis que, a su vez, son dos categorías que definen claramente su estilo. En la mencionada novela, Ruiz ficciona a un espíritu que es invocado por unos espiritistas europeos de fines del siglo XIX, y es gracias a esas invocaciones que el espíritu –que vive habitualmente en un recodo bajo una escalera de la casa de sus espiritistas preferidos- logra retornar, bajo la forma del asedio –volveremos sobre esto- a ocupar los cuerpos de un sinnúmero de escritores y artistas de la bohemia europea decadentista (entre otros Gérard de Nerval). Estas diversas ocupaciones, que en estricto rigor poseen la infinitud como destino, definen con una precisión prístina el modo cómo R. Ruiz trabajaba en su manejo de los signos (literarios o audiovisuales): siempre en contra de la identidad, y a favor de la mutación y la metamorfosis.

Como aquí debemos referirnos a las imágenes cinematográficas de Ruiz, dejaremos lo relativo a los signos literarios para otro momento. Pretendemos en este apartado observar desde un punto de vista podríamos decir formal –es decir, permaneciendo en la superficie de las apariciones- una cuestión que es esencial al proyecto ruiciano, y que revela sus implicaciones antropológicas, que tanto le importaron: el elaborar una propuesta estética, que posee –intentaremos demostrarlo- evidentes incidencias políticas, y que puede definirse como esencialmente “anti-identitaria”. Ahora bien, quisiéramos demostrar que dichas consecuencias antropológicas del proyecto ruiciano refieren a un trabajo del cineasta en la forma cinematográfica misma, la que a su vez sólo puede comprenderse como una expresión de las virtualidades inherentes al aparato cinematográfico.

En la novela póstuma recién mencionada, observamos un procedimiento que en

un primer momento podría referir a la diégesis, es decir, al particular mundo que puede ser el de un espectro, uno que no posee fijeza alguna y que se diluye en un continuo renovarse de los espejismos; lo mismo que a su particular modo de existencia, el que podemos imaginar como el de una entidad sin consistencia (un “espíritu” justamente), que entra y sale de los cuerpos que posee, que atraviesa los muros y se transforma a voluntad. Ahora bien, ¿no es ésta “inmaterialidad” la que constituye la esencia –si se nos permite utilizare el término- de la imagen? Sabemos que la primera discusión filosófica en torno al estatuto de la imagen, aquella esbozada en la obra de Platón, la determinó como poseyendo un estatuto ambiguo definido por el término griego, “phantasma”, derivado de “phanein”, aparición, tanto en el sentido de lo que se presenta ante la vista como de los espectros que retornan, apareciendo y desapareciendo a voluntad. Para Platón, por tanto, la imagen posee un estatuto ontológico inferior, respecto a la Idea de la que es una suerte de emanación material (pero su materialidad es también inferior respecto a la de las cosas y los objetos. También desde un punto de vista filológico, es en este sentido que los latinos usaban el término “imago”, para referirse a un objeto que “representaba” a un difunto, y el que era conservado como su imagen fidedigna, aunque ella no fuese más que una débil copia del ser verdadero del fallecido<sup>1</sup>. Ahora bien, Raúl Ruiz era perfectamente consciente de estas implicaciones “espectrales” de la imagen (definida en términos generales, y no todavía en tanto “imagen técnica”). Tomemos un ejemplo al azar, extraído de una de sus tres *Poéticas* (en este caso, se trata de la segunda):

Los fantasmas, tema favorito del cine para niños, tienen mucho que decir en estas especulaciones. También los espejos (...) En una digresión de su novela *L'oncle Silas*, Sheridan Le Fanu, novelista irlandés y erudito en fantasmalogía, sostiene que los fantasmas “se los ve o se los oye”, nunca las dos cosas al mismo tiempo. Un fantasma visto y oído no es un fantasma; es un allegado, un vecino o un intruso. O el personaje de una película, aunque todos los actores estén muertos, o El entierro del Conde de

---

<sup>1</sup> Para estos aspectos, es fundamental la obra teórica de Georges Didi-Huberman, en especial su libro: *Phasmes, essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.

Orgaz de El Greco, que representa a un grupo de fantasmas enterrando a un fantasma.  
Y la música, ¿no es acaso filosofía para fantasmas?<sup>2</sup>

En una primera consideración genérica, entonces, vemos cómo la imagen posee un carácter espectral en el ámbito de la “representación”, es decir, en lo que concierne a la producción de un mundo paralelo –el de los signos– cuyo estatuto ontológico puede ser definido por la noción del “entre”: pertenecientes a un mundo que no es el de las cosas concretas pero poseyendo en cualquier caso un cierto tipo de materialidad y de existencia –una ontología, por tanto–, las imágenes viven, evolucionan –en el sentido de Bergson– “entre” la realidad concreta (aunque ésta no pueda existir con independencia del lenguaje) y aquella propia al espíritu (y a los espíritus): sueños, ensoñaciones, imágenes mentales, recuerdos, etc<sup>3</sup>. Sobre todo, para Ruiz, dicen relación con éstos últimos: como se sabe, para Ruiz, el cine es un aparato cuya historia moderna debe rastrearse teniendo muy presente la historia de la mnemotecnica, desde las técnicas helénicas más antiguas hasta su “maquinización” en la obra de Leibniz y Pascal, donde las técnicas de la mnemotécnica darán origen al Ars combinatoria (todo esto será tratado en su film *Combate de amor en sueño*, del año 2000, pero también en *El tiempo recobrado*, del año 1999)<sup>4</sup>. Se trata de una hipótesis bergsoniana: los “datos inmediatos de la consciencia” evolucionan creativamente desde su impresión sensorial hasta su transformación en signos matéricos, llamados imágenes; desde un punto de vista tecnológico, el cine es una “prótesis” de la memoria.

---

<sup>2</sup> R. Ruiz, *Póeticas del cine*, Ed. UDP, Santiago, 2013, p. 208.

<sup>3</sup> Como se sabe, la noción del “entre” ha tenido una gran importancia teórica en el ámbito de los estudios sobre cine a partir del libro de Raymond Bellour, *L'entre-images*, París, Pol, 1999. En este caso seguimos en un plano más general, por lo que no nos estamos refiriendo específicamente a las tesis de Bellour, que dicen relación muy concretamente con los diversos “pasajes” de las imágenes en los diversos ámbitos de su producción contemporánea: publicidad, cine, televisión, video, pintura, etc.

<sup>4</sup> Cf. a este respecto, dos textos fundamentales: F. A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005; U. Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Madrid, Cátedra, 1999.

Pero vayamos entrando en materia, justamente. El análisis teórico de la imagen realizado por Raúl Ruiz, como se ha visto, debe entenderse como un gesto contrario al propio a la filosofía idealista: si desde Platón hasta Hegel, pasando por Descartes y Kant, la filosofía idealista había renegado de las imágenes por pertenecer a este interregno del “entre” y por poseer un estatuto ontológico ambiguo (lo mismo que las entidades de ficción y las ideas fijas propias a la locura, cuya ambigüedad y potencia desestabilizantes Descartes había logrado “superar” al definir las como posibilidades del *cogito*), Ruiz se sitúa en la línea abierta por Nietzsche, continuada por Bergson y defendida en el ámbito del pensamiento del Siglo XX por Gilles Deleuze: lo que podríamos definir como la reivindicación del “simulacro”. Sabemos que el propio Ruiz adoptará gran parte de sus concepciones teóricas a este respecto de la lectura de los autores mencionados, además de Klossowski (de quien adaptará *La vocation suspendue* y *L'hypothèse du tableau volé*) y de Baudrillard (con quien lo unió una larga amistad)<sup>5</sup>. Podríamos decir –ya volveremos sobre ello– que lo que interesa a Ruiz no es el “simulacro” en cuanto concepto o categoría, sino en cuanto “realidad”, es decir, desde un punto de vista de ontología, más específicamente, de ontología de la imagen. En este nivel, siempre se trata de una “profusión de simulacros”: nunca se trata, propiamente, de “un” simulacro, sino de una multiplicidad de ellos. La lógica del simulacro –a la base, según Deleuze, de la lógica del sentido– significa necesariamente una crisis de la identidad –su desmentido– y una apertura a la multiplicidad. Es en este sentido que debe comprenderse la sistemática crítica a la que Ruiz someterá a la “teoría del conflicto central”, es decir, aquella concepción de la estructuración de un film como poseyendo, al modo aristotélico, un inicio en el que se establecen los parámetros y los protagonistas de la historia, un desarrollo en el que estos protagonistas entran en conflicto, un clímax en el que este conflicto es resuelto (o parece serlo) por uno de los protagonistas, y un final en el que aquel que creíamos que era el vencedor resulta –por lo general– ser el

---

<sup>5</sup> Cf. J. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Madrid, Kairós, 1978; G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.

vencido.

Descomponer una acción en microacciones –escribe Ruiz en la primera *Poética*– implica que éstas pueden ser independientes unas de otras. Podrían incluso contradecirse, o quedar al margen de la acción principal misma, como si el interés súbito que el asesino pudiera sentir por la camisa de su víctima no formara parte del asesinato. Todos conocen a Zenón, que descomponía el espacio a recorrer en una infinidad de segmentos. Durante años soñé con filmar segmentos que se desplazaran de una dimensión a otra, capaces de descomponerse en imágenes que vivieran cada una en una dimensión distinta, y eso con el único objetivo de poder sumarlas, multiplicarlas o dividir las, reconstituirlas a voluntad. Si aceptamos que cada figura es reductible a un conjunto de puntos –y cada punto está a una distancia particular (única) de los demás–, y que de ese conjunto se puede “declinar” una figura en dos, tres, n dimensiones, entonces también podemos aceptar que agregar o quitarle dimensiones a una imagen –sin en verdad modificarla completamente– puede hacerla cambiar de “lógica” y por lo tanto de expresividad<sup>6</sup>.

La lógica a la que se refiere Ruiz en este párrafo es la de la “expresividad”; sabemos, dicho sea entre paréntesis, que Ruiz, en sus textos teóricos, se referirá en varias ocasiones a la “estética de la expresión” del filósofo italiano hegeliano Benedetto Croce, para quien la esencia de la experiencia de lo bello está en las tensiones y contradicciones con que el espíritu es capaz de superar las “regularidades” y “ordenamientos” de la forma. Ahora bien, estas regularidades pueden ser interpretadas como una suerte de “identidad” —de la obra consigo misma, de las relaciones entre autor y obra o de las relaciones entre contexto de recepción y los elementos señalados previamente- estético-formal. La “teoría del conflicto central” resumirá para Ruiz un combate, el suyo, que refiere a un fenómeno harto más complejo y profundo que el de una cierta concepción, la norteamericana, del guión cinematográfico: se trata de una concepción estético-política (en el sentido de J. Rancière, es decir, como afectando al “reparto de lo sensible” —lo que puede ser visto

---

<sup>6</sup> R. Ruiz, *Poéticas del cine*, op. cit., pp. 31-32

o no, ser dicho o no, etc.) que, por una parte, obedece a un modo de producción social (el capitalismo) y por otro, a un tipo de concepción de la obra de arte, el aristotélico. En nuestra interpretación, esta concepción puede definirse como “identitaria” en el sentido de que pretende uniformizar y reconducir las diversas líneas de fuga de la obra –en este caso los elementos constituyentes de la obra fílmica– hacia un conducto que organizará armónicamente dichos flujos, tal como los distintos flujos sociales y naturales se reconducen, en el capitalismo, hacia la producción y el “valor”. Ante esta política (y estética), Ruiz opondrá, entre otras, sus famosas “funciones del plano” —teorizadas en la primera de sus tres *Poéticas*; como sea, es importante aclarar que Ruiz no niega la unidad ni la opone drásticamente a los principios que aquí hemos denominado “identitarios”, sino que asume una posición que bien podríamos definir como dialéctica –aunque no sea él quien la defina de tal suerte–, a partir de su lectura de un texto del lógico Jaako Hintikka, el que determina dos paradigmas aplicables al funcionamiento del lenguaje. Escribe Ruiz:

(...) Hintikka oponía el paradigma “recursivo –el lenguaje como un proceso gobernado por reglas en el que el desarrollo coherente está garantizado por un retorno a esas reglas– al paradigma “estratégico” —el lenguaje considerado como un conjunto acabado en el que, como en un campo de fútbol, palabras y conceptos juegan juegos cuyas reglas es posible determinar de antemano. Me pareció que la distinción podía aplicarse también a las películas. Podríamos distinguir entre películas gobernadas por reglas estrictas, que progresan de manera desordenada, y, llegado el caso, retroceden para asegurarse de que las reglas originales no han sido olvidadas (neorrealismo), y películas que desde el comienzo admiten que son juegos preestablecidos, cuyas variaciones están aceptadas por las reglas iniciales y que una estrategia cualquiera –por ejemplo, una estrategia de vencedor– vuelve aceptables (Hollywood). Me di cuenta entonces que, alterando un poco el sentido de todo el asunto, los procesos desencadenados por los dos paradigmas podían combinarse: en una serie de acontecimientos, incluso en una sometida a reglas periódicamente verificables, ambos forman parte de un juego potencial que podemos subordinar a un paradigma estratégico pero en el que la consumación del juego tiene lugar fuera de la película, en un espacio ficcional

exterior (...)<sup>7</sup>.

Es a partir de estas disquisiciones que Ruiz intentará elaborar su particular *ars combinatoria* cinematográfica<sup>8</sup>. En el contexto de las seis funciones del plano analizadas por Ruiz –función centrípeta, función centrífuga, función holística, función alegórica, función recursiva– nuestro cineasta determinará igualmente una “función combinatoria”. En este punto, Ruiz retomará otra de sus famosas teorías, aquella que define como el “principio de discontinuidad”. Según este, es posible construir un film en el que cada plano funcione a su vez como un film independiente, todos estos innumerables films relacionándose entre sí a partir de las relaciones establecidas entre las funciones centrípetas y centrífugas del plano, lo mismo –en estricto rigor– que todas las demás (por ejemplo, la función holística, etc.)<sup>9</sup>. Entonces, se tratará de establecer un paradigma de la apertura contra toda cerrazón y de la multiplicidad contra toda unidad. Muchos procedimientos formales propios al cine de Ruiz –que no viene al caso enumerar aquí– se fundan en este paradigma, que, para decirlo metafóricamente, implicará un desgarramiento de la forma por medios formales<sup>10</sup>. Diremos a su vez, de la proliferación contra la medida, de lo informe contra la forma, del monstruo como aquello que rompe lo conocido, y del espectro como aquello que –en la lectura de Derrida<sup>11</sup>– disloca al tiempo y al espacio. “La combinatoria –escribe Ruiz– puede provocar invenciones que no formaban parte de la historia inicial, por simple vecindad, contagio, anamorfosis narrativa, etc.”<sup>12</sup>.

A partir de ahora, quisiéramos avanzar desde esta concepción teórico-especulativa hacia una propiamente antropológica de la deconstrucción de la identidad propia al cine de Raúl Ruiz. El asunto del “proyecto anti-identitario del cine

---

<sup>7</sup> Ibid., pp. 105-106.

<sup>8</sup> Ibid., p. 110.

<sup>9</sup> Ibid., pp. 310 y ss.

<sup>10</sup> Su distancia con Perec y el grupo OULIPO, por ejemplo, se funda precisamente en este punto: para Ruiz, el escritor y cineasta francés, no obstante practica una *ars combinatoria* bastante radical, termina configurando un esquema formal que, en su unidad y perfección, permanece intocado. El carácter barroco del cine de Ruiz, sobre el que tanto se ha insistido, viene dado aquí.

<sup>11</sup> Cf. J. Derrida, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1991.

<sup>12</sup> R. Ruiz, *Poéticas del cine*, op. cit., p.330.

de R. Ruiz” tal vez pueda considerarse como uno de los tópicos en los que más claramente se desmiente la tan mentada idea según la cual hay un Ruiz “chileno” y un Ruiz “europeo”. Por nuestra parte, pensamos que tanto el Ruiz “chileno”, aquel que ya con sus *Tres tristes tigres* (1967) ganó el Festival de Locarno gracias a un film que exploraba no tanto la subjetividad de sus tres personajes como el modo en que ellos se mimetizaban, en su desgarró, en su precariedad y hasta –diríamos– en su decadencia, con los espacios, los objetos desvencijados, las temporalidades dislocadas, hasta aquel que filmó el mundo y la época de Proust, pasando por el autor de cientos de films sobre fantasmas, caníbales, sonámbulos, muertos-vivientes y tantos otros monstruos, este cineasta tiene en su obra como a uno de sus hilos conductores fundamentales el afán por construir, gracias al aparato cinematográfico, un particular tipo de “individuación psico-social” (Simondon) de la imagen. A partir de esta investigación, Ruiz buscará destacar ante todo el momento “mágico” innato a la imagen, y que atraviesa todo el proceso de su individuación, desde sus primeras manifestaciones físico-biológicas hasta sus “nachleben” –“retornos”, el término es de Warburg y Ruiz suele citarlo– culturales. Es en este contexto que surgirá el “cineasta-chamán”.

Al inicio de su clásico texto, *El pensamiento salvaje*<sup>13</sup>, Claude Lévi-Strauss estableció la relación entre lo que él define como “pensamiento salvaje”, es decir, un tipo de pensamiento propio a las culturas llamadas “primitivas”, en tanto él puede igualmente definirse como “pensamiento mágico”, y el bricolaje, es decir, la actividad de montar trozos de lo real y de la experiencia aparentemente inconexos para configurar una realidad cuyo sentido permanece “oculto”, sólo apropiable a partir de estados de conciencia no racionales –trances ligados a drogas y bailes–, por ende en ningún caso “deducible”; contrario, por ello, al pensamiento lógico tal como en Occidente se conoce desde los griegos y Descartes. Previamente a Lévi-Strauss, los dadaístas y los cubistas –en lo fundamental la obra *Les demoiselles d’Avignon* de

---

<sup>13</sup> Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1990.

Picasso (1907)– habían descubierto algo muy similar en relación a la “representación pictórica” —el bricolaje como modo de superación de la perspectiva.

En términos del cine, tal vez la primera aproximación teórica al punto fue hecha por Benjamin en su clásico texto de 1933 acerca de la reproductibilidad técnica<sup>14</sup>. Allí Benjamin elaborará una distinción capital: la distinción entre primera técnica y segunda técnica. La primera técnica, la de la artesanía, implica un tipo de conocimiento y de relación con el mundo que constituye un tipo de experiencia – *Erfahrung*– que Benjamin relacionará con la Narración, en el sentido de una “experiencia auténtica” y no “alienada” (para utilizar dos términos muy problemáticos en cuyo ahondamiento no podemos insistir aquí). La magia, que siempre es una técnica –técnica de invocación de espíritus o de control de los fenómenos naturales, a partir de la fabricación de ropajes, instrumentos o la elaboración minuciosa de ritos, para citar sólo algunos ejemplos– se situaría en el ámbito de esta “primera técnica”. En su texto, Benjamin se refiere al arte de la “imposición de manos” en la cura mágica. Por otra parte, la “segunda técnica” sería aquella inaugurada en el siglo XIX con la consolidación del capitalismo industrial. Los llamados “juguetes ópticos” (la cronofotografía fundamentalmente, e inmediatamente después el cine) corresponden a este proceso. Respecto a esta elaboración técnica, y pensando en la imposición de manos mágica, Benjamin dirá que su relación con la materialidad del mundo es como la del cirujano con el cuerpo humano: sin ningún temor ni respeto “religioso” por la naturaleza, el cineasta –como previamente el fotógrafo, tema del otro texto clásico de Benjamin, la “Pequeña historia de la fotografía”– la atraviesa, la recorre, la transforma y la re-crea por medio del montaje. La experiencia –social e individual– que surgirá de esta suerte, será lo que Benjamin –a partir de Freud– definirá como “experiencia del shock”, es decir, una en la que la función de “para-choques” de los estímulos propia a la conciencia es

---

<sup>14</sup> W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1979.

progresivamente puesta en cuestión dada la velocidad y violencia de los estímulos provenientes del exterior (y acá el autor fundamental para Benjamin será Georg Simmel y su teoría de la ciudad moderna, pero igualmente la literatura de un Alfred Döblin y la pintura futurista); así las cosas, esta experiencia, a diferencia de la propia a la “primera técnica” propia al artesano y al narrador, tenderá peligrosamente a la inautenticidad y a la alienación. Aquí debe leerse inautenticidad como pérdida de identidad.

Es acompañados del pensamiento de otro autor, ya citado previamente, que podemos insistir en estos asuntos propios al cine de R. Ruiz. Nos referimos a G. Simondon. Para este filósofo, la técnica y la religión se derivan de la magia como impulso primitivo originario de la humanidad. La técnica artesanal, más cercana a este impulso originario, implica una relación individual con la naturaleza. Se da entonces una cierta identidad, una cierta clase de fusión, entre sujeto y objeto. Simondon hablará, para referirse al mismo asunto que Benjamin con su noción de “aura”, de un “efecto de halo” que sigue funcionando en la psiquis humana cuando el individuo moderno se enfrenta “individualmente” (fetichistamente) a una mercancía, por ejemplo a la marca y modelo de su automóvil<sup>15</sup>. Ahora bien, la técnica industrial, la tecnología o tecno-ciencia, funcionan colectivamente: en su producción el sujeto pierde su estatuto de individuo y se convierte en masa productiva, lo que no necesariamente debe llevar a una regresión, por el contrario, se trata de una nueva posibilidad de “individuación”: la regresión viene dada, más bien, por el “efecto de halo” que se impone absurdamente a los productos de este trabajo colectivo.

En los tres autores mencionados, entonces, se observa una discusión acerca de la relación entre magia y técnica en las sociedades capitalistas. Como conclusión, podemos decir que el peligro (en Benjamin, el peligro del fascismo) viene dado por la “mitologización” de la segunda técnica, algo que Fritz Lang ya vio en su film

---

<sup>15</sup> Cf. G. Simondon, “L’effet de halo en matière technique : vers une stratégie de la publicité”. En: *Sur la technique (1953-1983)*, París, P.U.F., 2014, pp. 279-293.

*Metrópolis* como la esencia del totalitarismo. Esta mitologización (en el cine de Lenny Rieffenthal p. ej.) de la segunda técnica implica no entender las diferencias con la primera: no se asume la pérdida del sentido mágico respecto a la primera naturaleza, y se erige un discurso de “autenticidad” respecto a procesos –colectivos y no individuales, ligados a la experiencia del shock y no a la de la narración —que implican la superación de dicha autenticidad identitaria. De la misma manera funciona el “fetichismo de la mercancía” en Marx.

Ahora bien, ¿cuál es la posición de R. Ruiz? Su respuesta está dada por su teorización de un “cine chamánico”. De acuerdo a ésta, el cine tendría la habilidad de retomar con una técnica compleja y desarrollada, investigaciones antropológicas que llevan a la disolución de las identidades nacionales o étnicas. La técnica cinematográfica permitiría acceder al fondo común de la humanidad (el folclore) en vistas de su mejor comprensión como procesos de “individuación”. Para ello, es preciso primero dominar a la máquina, no fetichizándola (no hay nada de mágico en ella, todo en ella es técnico). Posteriormente, acceder a ese fondo común –en Ruiz la invocación de los espectros de los antepasados– para que lo político aparezca como ejercicio de la tendencia de lo humano a dicho fondo-común originario: lo contrario de todo nacionalismo y de todo racismo. Lo político viene dado igualmente del montaje, que implica que no hay “esencia”, que todo es “construcción”: ésta es la función del fuera de campo, p ej: la indeterminación de cada plano. El cine es un rito que no refiere a ninguna esencia. “De algún modo –escribe Ruiz– esa secuencia ritual nos hace viajar a un más allá donde viven los fantasmas del tiempo perdido”<sup>16</sup>. Se trata de un proceso de “individuación”, descrito en el ámbito de la filosofía por G. Simondon: “Este mecanismo es la primera etapa de un proceso que nos permitirá pasar de nuestro propio mundo a los reinos animal, vegetal, mineral y hasta el reino de las estrellas, antes de volver al nuestro, el de los seres humanos”<sup>17</sup>. Este viaje por

---

<sup>16</sup> R. Ruiz, *Poética del cine*, op. cit., p. 97.

<sup>17</sup> Ibid., p. 99. Cf. G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Millon, 2013.

los distintos estados de la ontología de lo real –que incluye, naturalmente, a lo irreal y a lo espectral– es función específica del “cineasta-chamán”: “De eso estamos hablando: de ese llamado dirigido a nuestros antepasados, que llegan envueltos en su película invisible; de ese viaje por el más allá, ya sea el nuestro o el de los mundos animal, vegetal y mineral; y de ese regreso a nuestro mundo por caminos inexplorados. Eso es exactamente lo que practica el cineasta chamán”<sup>18</sup>.

## **Bibliografía**

J. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Madrid, Kairós, 1978.

R. Bellour, *Lentre-images*, Pol, París, 1999.

W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1979.

G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.

J. Derrida, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1991.

G. Didi-Huberman, *Phasmes, essais sur l'apparition*, París, Minuit, 1998.

U. Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Madrid, Cátedra, 1999.

C., Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1990.

G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, París, Millon, 2013.

G. Simondon, “L'effet de halo en matière technique : vers une stratégie de la publicité”. En: *Sur la technique (1953-1983)*, París, P.U.F., 2014.

R. Ruiz, *Póeticas del cine*, Santiago, Ed. UDP, 2013.

F. A. Yates, *El arte de la memoria*, Siruela, Madrid, 2005.

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 100.