

Cant de sirena: la veu en off en dues pel·lícules de Raúl Ruiz

Siren Song: The Narrating Voice in Two Films by Raúl Ruiz

David Heinemann

RESUM

En dues pel·lícules de ficció de to documental, *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) i el curtmetratge menys conegut, *Historias de hielo* (*Histoires de glace*, 1987), Raúl Ruiz emprà la narració oral, tant en pla com mitjançant veu en off, per endinsar l'espectador en narratives laberíntiques que recorden a les complexes ficcions barroques de Jorge Luís Borges. Mentre Borges ancora les seves històries al món real referenciant temps històrics, gents i llocs, i emprà sovint un estil acadèmic per insuflar un aire de serietat i rigor a les seves fantasies conceptuals, Ruiz crea un món misteriós i únic que agermana el real i l'imaginari de forma pertorbadora. Aquest article explora com Ruiz usa recursos específicament cinematogràfics, com ara juxtaposicions extraordinàries entre veu i imatge i múltiples narradors orals, a fi de qüestionar –com Borges abans que ell– les nocions establertes de temps, causalitat i identitat. Incorporant altres manifestacions artístiques com quadres, fotografies i *tableau vivant*, per interrogar les fronteres de l'estil i la forma fílmica.

PARAULES CLAU

Barroc, Borges, Deleuze, Documental, Klossowski, Ruiz, *Tableau Vivant*, Veu en off.

ABSTRACT

In two documentary-inflected fiction films, *The Hypothesis of the Stolen Painting* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) and the less known short, *Ice Stories* (*Histoires de glace*, 1987), Raúl Ruiz employs oral narration, both on screen and in voice-over, to lead the viewer into labyrinthine narratives that recall in their baroque complexity the fiction of Jorge Luis Borges. While Borges grounds his stories in the real world through referencing historical times, people and places, and often uses an academic style and form to bestow an air of seriousness and rigour to his conceptual flights of fancy, Ruiz counterpoints the fantastic nature of his stories with documentary devices and images. Combined with articulate and persuasive oral narration, Ruiz creates a unique and mysterious world that marries the real with the fantastic to unsettling effect. This paper explores how Ruiz uses specifically cinematic approaches, such as unusual voice-image juxtapositions and multiple oral narrators to challenge, like Borges before him, accepted notions of time, causality and identity, and how he incorporates other art forms, such as paintings, photographs and the *tableau vivant*, to interrogate the boundaries of filmic form and style.

KEYWORDS

Baroque, Borges, Deleuze, Documentary, Klossowski, Ruiz, *Tableau vivant*, Voice-over.

Al cinema, la narració oral informa. Però també sedueix. El timbre de la veu i la naturalesa sovint confessional d'aquesta forma de comunicació íntima, posseeix un poder irracional—per citar André Bazin, en la seva descripció de la fotografia—, «que ens obliga a creure en ella» (1967: 14). Similar a la imatge fotogràfica, la narració oral i la veu en off en particular, semblen tenir una connexió privilegiada amb la realitat profilmica, especialment en el cas del documental. Però com demostren nombroses pel·lícules, des de *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) i un bon nombre de pel·lícules de gàngsters, fins a *Malas tierras (Badlands)*, Terrence Malick, 1973) i més enllà, ens lliurem a ella pel nostre compte i risc interpretatiu. Encara que la veu expressi les opinions d'una autoritat (basada en l'experiència personal o el coneixement profund), encarna un punt de vista que pot ser tan limitat, esbiaixat o enganyós com qualsevol altre expressat mitjançant el diàleg o les imatges. El narrador poc fiable, sigui desinformat, crèdul, capritxós o mesquí, era habitual en la novel·la molt abans de la irrupció del cinema sonor. Però quan s'utilitza en una pel·lícula, on la veu no està intervinguda per la paraula escrita sinó lligada a la imatge de formes diverses, el seu poder de convicció es multiplica. Com a mecanisme cinematogràfic la veu narradora és especialment afí a pel·lícules que, a la recerca de troballes metafísiques o epistemològiques, qüestionen les idees preestablertes sobre la realitat i la identitat humana, i interroguen com ens coneixem a nosaltres mateixos i al món que ens envolta. La veu en off pot operar llavors com un cant de sirena¹, atraient l'espectador cap a aigües filosòfiques inexplorades perquè naufraguin les visions estandarditzades del temps, la causalitat, la identitat i la forma cinematogràfica.

1. Estic en deute amb Serge Daney per aquest trop. En el número especial de *Cahiers du Cinéma* sobre Ruiz, anota: «Algunes veus en off de les pel·lícules de Raúl Ruiz em semblen les més belles del cinema contemporani... Sabem que quan la comprensió d'una pel·lícula sembla dependre d'una veu en off, li atorguem la nostra completa i estúpida confiança. La veu en off és el cant de sirena del cinema. El seu gra pot tornar-nos bojós, la seva seducció és immensa. Però al final del dia, no està aquí per dir la veritat, sinó per *representar*» (1983: 24, cursiva en l'original).

El prolífic director xilè Raúl Ruiz, que va filmar la majoria de les seves més de cent pel·lícules a França, es va obstinar a qüestionar les nocions establertes sobre la realitat—fílmica i profílmica—, desestabilitzant la nostra relació habitual amb la veu i la imatge fílmica, així com la seva relació mútua. Amb una sensibilitat barroca i en ocasions surrealista, comparable a la literatura de l'escriptor argentí Jorge Luís Borges, Ruiz fa proliferar els significats en lloc de delimitar-los, dispersa el personatge i el lloc en lloc de particularitzar-los, o dit en poques paraules, segons el propi cineasta: promou un «espai d'incertesa i polisèmia» (2005: 212). A les seves pel·lícules i escrits teòrics, Ruiz demostra com els signes visuals es valen de i generen altres signes², adaptant el concepte de l'inconscient òptic de Walter Benjamin³. Aquesta multiplicació excessiva dels sentits, aprofitada per un director que vol obrir espais interpretatius, porta a un «infinit no totalitzable de punts de vista irreconciliables» (Goddard 2013: 6). Ruiz descriu aquesta immersió en l'inconscient fotogràfic com l'entrada en un estat hipnòtic o oníric:

«Ara diríem que les imatges desenganxen de l'aeroport del nostre jo, i volen cap a la pel·lícula que estem veient. De sobte *som* tots els personatges de la pel·lícula, tots els objectes, tots els espais. I experimentem aquestes connexions invisibles amb la mateixa intensitat que la seqüència visible» (Ruiz, 2005: 119).

Però la veu és també una representació, en el seu timbre i la seva entonació tant com en el missatge verbal que transmet, i com les imatges, pot usar-se per sumir els espectadors en un estat

2. A *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* Benjamin observa: «La càmera introdueix un inconscient òptic, tal com fa el surrealisme amb els impulsos de l'inconscient» (1999: 230).

3. Segons Ruiz, és «plausible que cada imatge no sigui sinó la imatge d'una imatge, traduïble a través de tots els codis possibles, i que aquest procés només pugui culminar en nous codis generant noves imatges, ells mateixos generatius i atraients» (Ruiz, 2005: 53).

hipnòtic i iniciar-los en un món laberíntic de realitats possibles. Ruiz usa la narració en off així com la narració en pla –o el *discurs textual* segons el designa Michel Chion– per fer justament això.

Dos dels experiments més radicals de Ruiz amb aquest poder del cinema per alterar la concepció de la realitat de l'espectador depenen de la narració oral; de fet, cadascun d'ells reconstrueix la noció mateixa de l'off cinematogràfic: *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) i el migmetratge *Historias de hielo* (*Histoires de glace*, 1987). Mentre el primer va començar sent un documental sobre l'escriptor i artista francès Pierre Klossowski, el segon va suposar la particular contribució de Ruiz a la pel·lícula col·lectiva en tres parts *Rompe-Hielos* (*Brise-glace*, 1987), un encàrrec del Ministeri d'Afers Exteriors francès i del Swedish Film Institute, amb l'objectiu de documentar les activitats del mencionat vaixell suec; les altres dues parts van ser dirigides per Titte Törnroth i Jean Rouch. Encara que tant *La hipótesis* com *Historias de hielo* eren documentals a l'origen i fan un ús lliure de ressorts documentals com el testimoniatge, la narració expositiva i la filmació directa, les dues acaben subvertint les seves formes fins al punt que han de considerar-se ficció. Inspirant-se en una aproximació d'aire documental, Ruiz explota la convenció generalitzada que el documental s'adhereix més intensament a la realitat que el cinema de ficció, jugant amb la relació privilegiada amb "la veritat" que això implica, i d'aquesta manera, desafia amb major força la nostra percepció diària i la nostra relació amb el món. Aquesta estratègia de confondre el real i el fictici va ser emprada així mateix per Borges en els seus relats. Per convèncer el lector de la serietat, si no la veracitat, de les improbables afirmacions del narrador, utilitzava mecanismes de no-ficció com referències bibliogràfiques i notes al peu («Pierre Menard, autor del Quijote» és un bon exemple), així com referències a figures històriques que recolzen els fets narrats dins del món ficcional, com a «Tlön,

Uqbar, Orbis Tertius», on se cita Bertrand Russell, Schopenhauer, Hume i Berkeley. És més, Borges va arribar fins al punt de referenciar llibres que no existien –inventats per ell mateix– en els seus escrits de no-ficció, una estratègia emprada per Klossowski i, al seu torn, per Ruiz.

A *La hipótesis del cuadro robado* un col·leccionista d'art discuteix la seva col·lecció de sis quadres del segle XIX de l'artista Frédéric Tönnnerre, i tracta de demostrar que les pintures estan lligades a través de les seves narratives, recursos formals i símbols, i que constitueixen una sèrie amb un significat ocult; un significat que va generar tal escàndol en la societat parisenca del XIX que els quadres van haver de ser prohibits pel govern de l'època. El Col·leccionista empra *tableaux vivants* per penetrar en els espais tridimensionals representats en cada quadre i explorar millor els seus aspectes clau, com la composició, el decorat, l'*atrezzo*, la il·luminació i les postures. Però el significat últim de les pintures no pot ser desxifrat íntegrament. El Col·leccionista ho atribueix a un quadre absent que converteix la sèrie i el seu possible significat en incomplets. Només es pot elucubrar sobre què representava aquest suposat quadre, i això mateix fa, basant-se en un intent d'interpretació de la sèrie en el seu conjunt. En altres paraules, utilitza un quadre virtual de la seva pròpia invenció a fi de subministrar les "proves" necessàries per sostenir la seva teoria.

La pel·lícula s'obre amb un pla fix d'un minut d'un *cul-de-sac* emboirat a París, presumiblement el carrer on està situada la casa del Col·leccionista. Després d'un parell de cites sobre negre⁴, el pla següent mostra l'interior de les estances del Col·leccionista, on una càmera en moviment explora l'habitació dels quadres. Mitjançant un enregistrament sec i net, acuradament espresmut, la veu en off d'un Narrador autoritari presenta el tema d'aquest suposat documental, l'enllumenament dramàtic del qual s'accentua

entre sensacions ambivalents i continuar existint malgrat això.

4. Ambdues cites, de Victor Hugo i Pierre Klossowski, tracten sobre l'esforç de la consciència humana per distingir

per un arravatament de les cordes en la partitura clàssica que acompanya l'escena. Mentre la càmera es desplaça fins a un cavallet amb el quadre d'un jove, amb les mans agafades a l'esquena i un llaç al voltant del coll, envoltat d'homes abillats amb vestimentes cerimonials religioses, el Narrador conclou les seves primeres acotacions:

«És suficient per al pintor interpretar, en el seu sobri i magistral estil, el dinamisme d'aquestes figures, l'expressió de les seves postures i gestos, per revelar l'ardent fanatisme d'aquests homes i el seu propòsit inexorable»

Una segona veu acusmàtica afegeix «J. Alboise a *L'artiste*, 1889», indicant així que el florit discurs del Narrador és en realitat una cita, i minant subtilment la seva autoritat. La qualitat reverberant d'aquesta segona veu suggereix que emana d'un espai diferent al de la veu del Narrador, possiblement de l'espai representat a la pantalla. Aquest demostra ser el cas un instant després, quan el Narrador conclou un altre comentari sobre el pintor, i el personatge del Col·leccionista (interpretat per Jean Rougeul) surt de darrere del quadre discutit i camina pensatiu per l'habitació, subministrant de nou la referència del discurs del Narrador: «M. F. Lajenevals, *Revue des Deux Mondes*, 1889». L'estratègia borgiana de validar afirmacions poc probables mitjançant referències acadèmiques fictícies s'utilitza aquí tant amb finalitats paròdiques com persuasives. Habitant diferents espais, els dos personatges habiten també temps diversos: el Narrador un temps posterior a la filmació de les imatges, i el Col·leccionista el temps exacte en el qual va ser fotografiat per la càmera. Malgrat això, els dos homes es comuniquen a través d'aquesta juntura espaciotemporal, coincidint de vegades, mostrant-se en desacord unes altres. Quan el Narrador comença a formular una pregunta sobre la sèrie de quadres («Com resulta que només sis quadres...»), el Col·leccionista el talla: «Set». S'estableix així una diferència en la forma que tenen aquests dos homes d'aproximar-se als

quadres, així com una problemàtica en el nucli de la pel·lícula, qüestionant la naturalesa i els límits de l'exègesi.

El Narrador s'expressa de forma similar a un comentarista durant una retransmissió esportiva: no com fa normalment un narrador en off en un documental, sinó "en viu". Descriu les activitats del Col·leccionista mentre aquest es desplaça d'habitació en habitació, li llança ominoses preguntes dirigides, i aclareix o resumeix després les seves respostes. Aquest mecanisme potencia les expectatives d'una solució definitiva al complex misteri suggerit al començament: quin és el secret que jeu en el cor d'aquesta sèrie de quadres i per què va generar tal escàndol en el París del segle XIX. Intenta així donar forma i sentit a la pel·lícula (dins de la pel·lícula), encara que això impliqui qüestionar les elaborades especulacions del Col·leccionista. Havent vist només els dos primers desplegaments en *tableau vivant* dels sis quadres, el Narrador està ja preparat per oferir una interpretació sintètica:

Narrador: «Es podria aventurar potser la hipòtesi d'un grup de quadres la interconnexió dels quals s'assegura mitjançant un joc de miralls»

Col·leccionista: «Especulació»

Narrador: «Podria llegir-se l'obra sencera del pintor com una vasta reflexió sobre l'art de la reproducció»

Col·leccionista: «De cap manera. Aquesta no és la manera d'interpretar aquest quadre»

Mentre el Narrador busca una clausura interpretativa, el Col·leccionista segueix obrint noves línies de recerca, crea un laberint de sentits possibles. La interacció entre el Narrador i el Col·leccionista esdevé una paròdia de les tècniques d'exposició documental televisives – programes que intenten mastegar obres d'art complexíssimes i multivalents–, i subratlla a més les principals preocupacions tant de Ruiz com de Pierre Klossowski, el punt de partida del projecte: com la recreació d'obres d'art genera un temps

circular i subjectiu, i com aquesta recreació –i la disjunció temporal que comporta– dissolen la identitat humana. Tots dos conceptes s'expressen en el *tableau vivant*.

En reescenificar quadres, els *tableaux vivants* dialoguen no només amb les obres d'art originals, sinó també amb els models que pogueren haver posat per a elles, creant, segons Ruiz:

«Una certa intensitat comuna que funciona com un pont unint els dos grups de models [...] Els primers models són en certa manera reencarnats en el *tableau vivant* [...] En tals gestos reencarnats, alguns filòsofs com Nietzsche i Klossowski han vist una il·lustració, fins i tot potser una prova de l'etern retorn» (2005: 51).

Ruiz amplia aquesta idea, «certs observadors van veure en aquesta juxtaposició un *continuum* d'intensitat que tenia quelcom semblant a l'efecte d'esborrar tot sentiment d'identitat actual» (1995: 51)⁵. Aquests conceptes cobren forma en els actes discursius entre el Narrador i el Col·leccionista, que semblen comunicar-se a través de dimensions temporals diverses mentre comparteixen, malgrat les seves disposicions antagòniques, una connexió gairebé mística. Per exemple, quan el Col·leccionista s'adorm durant una de les seves elaborades explicacions, el Narrador es posa a murmurar, recordant la veu en off de Godard a *Dos o tres cosas que sé de ella (2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967)*, com si no volgués despertar el Col·leccionista. Quan aquest finalment es desperta, uns instants després, reprèn i amplia la línia de pensament del Narrador arribant a repetir una de les seves frases anteriors: «acte censurable». Aquesta demora de la identitat

5. El Col·leccionista diu: «Els mateixos gestos repetits de quadre a quadre, planen, aïllats, per ocultar millor els propis quadres i el que representen».

6. *La hipótesis del cuadro robado* es titulava originalment *Tableaux Vivants* i hauria filmat a Klossowski en persona, que sentia gran interès pels quadres vius i l'exègesi pictòrica,

i el temps llança dubtes sobre la noció d'un jo unitari. Potser el Narrador i el Col·leccionista són dos aspectes de la mateixa persona, o un és el reflex de l'altre, ressonant sobre una fractura temporal. Això coincidiria amb les especulacions del propi Ruiz en la seva *Poética del cine*: «En aquesta loteria de sincronies i diacronies, un desviament malenconiós ens fa pensar que el món ha succeït ja, i que no som més que ressons» (2005: 54). Una idea present també en els assajos i relats de Borges, amb el qual Ruiz sentia una profunda afinitat. «El jardín de los senderos que se bifurcan», per exemple, proposa la coexistència de temporalitats múltiples, mentre «Borges y Yo» examina la coexistència de diversos jos.

El *tableau vivant* pot ser un mecanisme idoni per explorar aquestes conjuncions, però el que problematitza encara més l'aspecte documental de la hipòtesi és el fet que Tonnerre sigui, per descomptat, un personatge inventat i els seus quadres hagin estat recreats específicament per a la pel·lícula⁶. De fet, el propi Klossowski va inventar el personatge de Tonnerre en un assaig de 1961, digne de Borges, titulat «La *Judith* de Frédéric Tonnerre» (2001: 120-125), en el qual parodia la crítica d'art. Però la pel·lícula no és només una paròdia dels documentals sobre art, o una reflexió cinematogràfica sobre la paròdia en forma assagística; és també un intent –d'ascendència veritablement documental– d'arribar al cor del pensament de Klossowski... el que suscita una aporia. L'absència de Klossowski emmiralla la del quadre perdut a l'interior de *La hipótesis*, la força principal darrere de l'exègesi del Col·leccionista i un símbol de la impossibilitat de clausurar la interpretació. Ruiz ho resumeix així: «És com l'horitzó: una vegada ho aconseguixes, segueix havent-hi horitzó» (Ruiz a Goddard, 2013: 46). La interpretació no porta a un

criticant els quadres. Ruiz va remarcar que «volia mostrar el sistema filosòfic de Klossowski mitjançant una sèrie de *tableaux vivants* que ell mateix criticaria» (Ruiz a Dumas, 2006). La marxa sobtada de Klossowski fora de París, just abans del rodatge, va obligar Ruiz a concebre una pel·lícula diferent.

significat inequívoc, sinó a la necessitat de seguir interpretant. L'absència de Klossowski és una mostra d'aquest procés infinit. De fet, la identitat del veritable Klossowski es dilueix en la del fals Col·leccionista, i el seu treball artístic en el de la seva pròpia creació, Tonnerre.

Al final de *La hipótesis*, el Col·leccionista admet que no es pot estar segur sobre la interpretació última de la sèrie de quadres. «El que han vist són merament algunes de les idees que aquestes pintures han inspirat en mi al llarg dels anys», diu. «Però avui... un dubte em sotja. I em pregunto si l'esforç ha valgut la pena».

Acompanya llavors l'espectador a la porta d'entrada, vagant per habitacions repletes amb les innombrables figures immòbils dels *tableaux vivants*, congelades a la manera de les estàtues d'*El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), com si hagués estat condemnat per sempre a una vida d'esforç interpretatiu, mig despert mig en somnis. Però, llavors, la banda sonora ens retorna als carrers del principi de la pel·lícula, recordant-nos el món "real" que hi ha al darrere. Com observa Richard Peña, «un pot tornar al món de sorolls de carrer al final de *La hipótesis*, però després no pot evitar sentir com d'artificial pot ser el món real després del que li ha estat revelat» (1990: 236). Els raciocinis del Col·leccionista semblen acolorir el món "real" en el qual tenen lloc, portant-nos a concebre la nostra pròpia realitat com una cosa estranya, onírica, prenyada de possibilitat.

Encara que les dues veus narradores de *La hipótesis* no engendren imatges, en el sentit d'un discurs *iconogènic* que determini la banda d'imatge segons Chion, tampoc pot dir-se que aquests llargs fragments de narració, explicació i argumentació oral constitueixin un discurs *no-iconogènic* sostingut (Chion, 2009: 396-404), ja que es refereixen constantment a les pintures mateixes o als *tableaux vivants* com a base del discurs, de manera que la paraula és una elaboració dels elements visuals captats per la càmera. Aquesta relació variable i complexa

entre la veu i les imatges amb les quals interactua està a la base estilística d'*Historias de hielo*, una pel·lícula en blanc i negre composta visualment per: imatges en moviment (documentals) més o menys preparades; fotografies estàtiques de personatges, objectes i llocs directament vinculats amb la narració; i imatges fotogràfiques de formacions de gel en paisatges nòrdics i marítims – de la fotografia Katalin Volcsanszky –, que generen una atmosfera inhòspita i misteriosa. La veu en off, subministrada per tres actors diferents que encarnen a cinc personatges diversos, condueix la narració. No hi ha diàlegs en pantalla. Com a *La jetée* (1962) de Chris Marker, «es polvoritza la cronologia, el temps es fragmenta com les cares d'un cristall fet miques. La continuïtat cronològica s'escorxa, rasurant passat, present i futur en sèries diverses, discontinües i incommensurables» (Rodowick, 1997: 4). A més d'estar composta per aquests "cristalls de temps" deleuzians (1989: 79), en els quals el present i el passat, l'actual i el virtual, coexisteixen i creen una indeterminació fonamental, la identitat dels personatges d'*Historias de hielo* roman indiscernible, generant una narració més abstrusa que la de *La jetée* o la d'un dels puntals de la imatge-temps de Deleuze, *El año pasado en Marienbad*.

L'argument bàsic d'*Historias de hielo* ressegueix el viatge d'un protagonista masculí –i principal narrador– a bord d'un trencaglaç suec cap a territoris nòrdics gelats (potser el Pol Nord), on acaba de tenir lloc un accident nuclear. Fins i tot abans d'embarcar-se en aquest viatge, el propòsit del qual mai s'aclareix, com tampoc s'aclareix el paper del Narrador en ell, aquest sofreix un malson recurrent en què grans blocs de gel amenacen amb aixafar-lo. Durant la seva primera nit a bord del vaixell, el Narrador és despertat pel so de música clàssica a la ràdio. Intenta apagar-la sense èxit. I llavors:

«Poc després, una veu que vaig reconèixer de seguida –era la meua pròpia veu– començà a explicar una història amenaçadora i confusa. Estranyament, no em va sorprendre

aquest fenomen extraordinari. Més aviat al contrari. Vaig seguir la història amb el major interès. I mentre la meua veu relatava els fets, vaig caure adormit»

Després segueix la primera de quatre històries superposades, narrada mitjançant veu en off per un personatge diferent (identificable com a tal per la qualitat del seu timbre), que relata la història de Mathias. Quan aquest s'adona que està fet de gel, entén que ha d'anar al Pol Nord per salvar-se de morir fos i deixar d'existir com una entitat pròpia. Encara que les coses s'arreglen perquè pugui embarcar en el trencaglaç en el seu viatge al Pol Nord, la veu que surt de la ràdio suggereix en última instància que no triomfa enterament en el seu propòsit: «Cada hivern ressuscita, cada primavera mor». Aquesta dissolució de la identitat coincideix amb la cita que obre la pel·lícula: un extracte d'una de les cartes de William Blake a Thomas Butts descrivint una visió animista en la qual els éssers humans habiten tots els objectes, animats o inanimats⁷.

Ulteriors històries, transmeses al Narrador a través de la ràdio del vaixell, relaten el descens a la bogeria de diversos personatges, i les aventures d'un personatge en particular que, com un conillet d'Índies, és sotmès a un experiment que li permet transformar-se en qualsevol objecte a voluntat. En aquest últim cas, la veu de la ràdio afirma que el personatge «es va transformar simultàniament en un cendrer, una pipa, una tassa de cafè, i va aconseguir camuflar-se com una cadira de disseny sueca». Malgrat l'atmosfera misteriosa i amenaçadora de tota la pel·lícula, gairebé apocalíptica, escenes surrealistes com aquesta alleugereixen el discurs mitjançant un to lleugerament còmic i autoparòdic. Significativament, la veu que emana de la ràdio és, com la veu del Narrador a *La hipòtesis*, seca i propera, suggerint que pot emanar potser de la ment del Narrador. De fet, el programa de ràdio

comença transmetent «poc després de mitjanit», malgrat que el Primer Oficial del buc assegura al Narrador que la ràdio del vaixell finalitza la seva transmissió a les 11pm. Aquesta dissolució i aquest estelat de la identitat susciten una confusió de les fronteres entre realitat, somni i imaginació. La ruptura de tota connexió causal extravia la temporalitat, mentre els programes de ràdio, narrats per veus impossibles d'identificar, que expliquen històries en primera persona i citen llargament d'altres personatges, creen una *mise en abyme* de relats dins de relats dins de relats. Aquests elements narratius coincideixen amb els quatre mecanismes clau de la literatura fantàstica segons va anotar Borges en una conferència: «l'obra dins de l'obra, la contaminació de la realitat pel somni, el viatge en el temps, i el doble» (Irby, 1970: 18). I malgrat aquesta evident disposició cap al fantàstic, *Historias de hielo* manté un aire realista.

Contrapesant aquesta visió barroca i fantasiosa de Ruiz, les imatges fotogràfiques ancoren la realitat documental de llocs, objectes i persones, cimentant una història tan estrambòtica al nostre propi món. Quan la veu de la ràdio descriu el personatge transformant-se en objectes quotidians, la banda d'imatge mostra amb un lleuger retard aquests objectes en l'ordre en què han estat esmentats: un cendrer, una pipa, una tassa de cafè, una cadira de disseny sueca. En aquest cas la interacció entre la veu *iconogènica* i les imatges que li corresponen genera un efecte còmic, però d'altres vegades l'impacte és pertorbador. Imatges de desolació contrapunten l'humor, donant indicis de la possibilitat real d'una epidèmia de bogeria al món deshabitat i inhumà que presenten: la quilla del trencaglaç travessant la superfície gelada i revelant aigua ennegrida; gegantines i estranyíssimes formacions de gel aixecant-se sobre inhòspits paisatges blancs; la cabina buida del Narrador, amb un llum de taula i una claraboia; els passadissos buits del vaixell, la coberta deserta i la implacable antena giratòria del radar. El pla

7. «Swift I ran, | For they beckon'd to me, | Remote by the sea, | Saying: "Each grain of sand, | Every stone on the land, | Each rock and each hill, | Each fountain and rill, | Each

herb and each tree, | Mountain, hill, earth, and sea, | Cloud, meteor, and star, | Are men seen afar"» (Blake, 1956)

de la cabina del Narrador mentre confessa que «un brunzit va semblar apoderar-se de la veu de la ràdio i les seves vibracions, gairebé imperceptibles, van canviar el color i la llum de la cambra. De sobte la meua cabina s'omplí d'una llum vermella sagnant», és veritablement inquietant, en gran part a causa de la posada en escena. Aquest pla comença amb un enquadrament tancat d'una cortina que és apartada de cop (potser pel Narrador invisible) per revelar una vista de la cabina buida en contrapicat, abans que la cortina torni a tancar-se. ¿Atorga aquest pla proves de la seva bogeria: l'absència de llum vermella sagnant malgrat les afirmacions del Narrador? El significat roman velat.

En altres passatges, les imatges dels personatges ofereixen un sentit de l'orientació temporal. Quan la primera veu radiofònica presenta en Mathias, la declaració es reafirma mitjançant la imatge fotogràfica d'un home alt, de cabells castanys. La imatge següent, d'un home baixet i nerviüt, de cabells foscos, sembla ser la del narrador de la ràdio que parla en primera persona sobre en Mathias; però de nou, aquesta és una suposició basada en un trop cinematogràfic convencional, que convida l'espectador a vincular veu i imatge si apareixen simultàniament o en directa successió. De forma contradictòria, la imatge d'aquest mateix home petit, de cabells foscos, reapareix molt després en una altra narració superposada, relatada per una veu radiofònica diferent, de manera que no està clar si la imatge representa la mateixa persona o una altra de diferent.

Cap al final del viatge del Narrador, quan entén «que em queda poc més d'un dia de vida» perquè el trencaglaç «va directe al meu cervell», s'adona que ja no necessita escoltar veus per imaginar històries; ara «n'hi ha prou amb un petit soroll o l'esclat d'un riure per comprendre la narració en tots els seus detalls. La meua cabina s'havia convertit en el si d'infinite històries corpusculars. I jo estava respirant-les». A més d'aquesta connexió amb una xarxa inacabable de relats, el Narrador percep una connexió amb els personatges de les històries que s'han relatat

abans, i veu el seu final com una repetició dels seus: «Quan em vaig despertar el trencaglaç ja hi era. Jo havia arribat també. Com en Mathias, com en Pierre-Jean, com en Paul». El reconeixement de la presència del buc per part del narrador tanca la narració en un cercle complet. «Quan em vaig despertar el trencaglaç ja hi era» és la primera frase de la pel·lícula, i també una de les últimes. La interiorització del trencaglaç i la circularitat de la narració apunten a la naturalesa subjectiva del viatge del Narrador –un viatge cap a la bogeria o cap a la dissolució del jo, o ambdues coses. Tots els personatges poden ser de fet un de sol; els paisatges, les vistes marines i altres objectes poden ser trets de la imaginació del Narrador. El Narrador mateix es converteix en testimoni de la seva pròpia història, el somiador somiat. En el seu assaig «Magias parciales del Quijote», Borges afirma haver descobert la raó de per què aquestes històries superposades ens pertorben tant:

«Si els caràcters d'una ficció poden ser lectors o espectadors, nosaltres, els seus lectors o espectadors, podem ser ficticis. El 1833, Carlyle va observar que la història universal és un infinit llibre sagrat que tots els homes escriuen i llegeixen i tracten d'entendre, i en el qual també els escriuen» (1970: 231)

Si els personatges de les pel·lícules de Ruiz sedueixen l'espectador, amb les seves veus confessionals i mel·líflues, per embarcar-se en narracions fantàstiques i desorientadores, també se sedueixen a si mateixos per escoltar durant una estona, una vegada més, la història que han explicat ja abans, o que els ha explicat. En tractar d'entendre (potser infinitament) una mica de la seva experiència, de la seva realitat, aquests personatges fan que l'espectador qüestionï la seva, que interroguï la naturalesa del temps sobre la base de la seva pròpia identitat. Gràcies a les seves estructures narratives laberíntiques i a l'ús freqüent de disjuntives entre veu i imatge, les pel·lícules de Ruiz generen una ambigüitat radical, polisèmica. En comentar *La hipótesis*, Serge Daney observa:

«Algunes pel·lícules molt bones tenen una particularitat: un “les entén” (em refereixo al fet que un no té la sensació de no haver entès res) només en el moment de veure-les, durant l'experiència real que constitueix el seu visionat» (1983: 24)

La perplexitat que indueixen, lluny de ser només una fantasia digressiva que no connecta amb el nostre món, és part del seu significat i del seu propòsit –un veritable repte per a l'espectador. Comentant la disjuntiva entre veu i imatge en les pel·lícules de Straub i Huillet, Deleuze anota:

«La gent parla en un espai buit i, mentre la paraula ascendeix, l'espai s'enfonsa a la terra [...] L'acte de parla ha de ser econòmic i infreqüent, infinitament pacient per imposar-se a allò que el resisteix, però extremadament violent per ser ell mateix una resistència, un acte de resistència. Irremeiablement, ascendeix» (1998: 19).

Amb el seu treball, Ruiz resisteix contra un cinema positivista en el qual les pel·lícules no són més que sumes de les seves parts i tot (o gairebé tot) és finalment explicable. En la seva *Poètica del cine*, el cineasta deixa clar el seu desig de mantenir viu un cinema que s'oposi a

l'estandardització de les principals indústries cinematogràfiques:

«Orson Welles solia preguntar, “Per què treballar tan dur per fabricar els somnis d'uns altres?”. Ell era un optimista i pensava que la indústria podia somiar. Acceptar el seu postulat significaria confondre els somnis amb mitomanies calculades i àvides d'ingressos. Siguem molt més optimistes: fins i tot si la indústria es perfecciona (en les seves tendències cap al control), mai serà capaç de conquerir l'espai d'incertesa i polisèmia que pertany a les imatges –la possibilitat de transmetre un món privat en un temps present, que alberga múltiples passats i futurs» (2005: 121)

Ruiz emfatitza la necessitat de l'escepticisme i el pensament lliure. Com Borges, mistifica per alliberar. El dubte, va dir Borges, és el bé més preuat de tots, perquè obre la possibilitat de somiar. Treballant en un mitjà tan proper al realisme, sigui d'un tipus o un altre, Ruiz empra el cant de sirena de la narració oral per alliberar les seves narracions de la necessitat del causal, el psicològic, el cronològic, i per submergir l'espectador en móns on la frontera entre realitat documental i il·lusió cinematogràfica es torna indeterminable. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BAZIN, André (1967). *The Ontology of the Photographic Image. What Is Cinema?* (Vol. 1) (Hugh Gray, Trans.). Berkeley: University of California Press.

BENJAMIN, Walter (1999). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.* (Harry Zorn, Trans.). A *Illuminations* (211-244). Londres: Pimlico.

BLAKE, William (1956). *The Letters of William Blake.* Ed. Geoffrey Keynes. Nova York: Macmillan. Accés el 17 de novembre de 2013. Disponible a: <http://>

archive.org/stream/lettersofwilliam002199mbp/lettersofwilliam002199mbp_djvu.txt

BORGES, Jorge Luis (1970). *Labyrinths.* James E. Irby i Donald A. Yeats (Eds.). Londres: Penguin.

BORGES, Jorge Luis (1998). *Jorge Luis Borges: Conversations.* Richard Burgin (Ed.). University Press of Mississippi.

CHION, Michel (2009). *Film, A Sound Art.* (Claudia Gorbman, Trad.). Nova York: Columbia University Press.

- DANEY, Serge (1983). En Mangeant, En Parlant. *Cahiers du Cinéma*, 345, 23-25.
- DELEUZE, Gilles (1989). *Cinema 2*. (Hugh Tomlinson i Robert Galeta, Trad.). Londres: Continuum.
- DELEUZE, Gilles (1998). Having an Idea in Cinema. (Eleanor Kaufman, Trans.). A Eleanor Kaufman i Kevin Jon Heller (Eds.), *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics and Philosophy* (14-19). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DUMAS, Françoise (Producer) and PRIEUR, Jérôme (Director). (2006). *Raúl Ruiz: du Chili à Klossowski* [Film]. França: L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Disponible a blaquout. www.blaquout.com
- GALLET, Pascal-Emmanuel (Producer) i RUIZ, Raúl (Director). (1987). *Histoires de glace* [Film]. França: Ministère des affaires étrangères.
- GODDARD, Michael (2013). *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Londres: Wallflower.
- IRBY, James E. (1970). Introduction. A *Labyrinths*. James E. Irby i Donald A. Yeats (Eds.). Londres: Penguin.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2001). La *Judith* de Frédéric Tonnerre. A Patrick Mauriès (Ed.), *Tableaux vivants: Essais critiques 1936-1983* (120-125). Lagny: Gallimard.
- PEÑA, Richard (1990). Borges and the New Latin American Cinema. A Edna Aizenberg (Ed.), *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts* (229-243). Columbia, MO: University of Missouri Press.
- RODOWICK, D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- RUIZ, Raúl (Director). (1978). *L'Hypothèse du tableau volé* [Film]. França: L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Disponible a blaquout. www.blaquout.com
- RUIZ, Raúl (2005). *Poetics of Cinema*. (Brian Holmes, Trad.). París: Dis Voir.

DAVID HEINEMANN

David Heinemann és professor lector als estudis de cinema de la Middlesex University. Acadèmic i cineasta, les seves publicacions inclouen capítols en els llibres *Rohmer*

et les autres (2007) i *Framing Film: Cinema and the Visual Arts* (2012), mentre la seva tasca cinematogràfica integra el disseny de so amb la direcció de curtsmetratges.