

Canto de sirena: la voz en off en dos películas de Raúl Ruiz

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

David Heinemann

RESUMEN

En dos películas de ficción de tono documental, *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) y el cortometraje menos conocido, *Historias de hielo* (*Histoires de glace*, 1987), Raúl Ruiz emplea la narración oral, tanto en plano como mediante voz en off, para adentrar al espectador en narrativas laberínticas que recuerdan a las complejas ficciones barrocas de Jorge Luís Borges. Mientras Borges ancla sus historias en el mundo real referenciando tiempos históricos, gentes y lugares, y emplea a menudo un estilo académico para insuflar un aire de seriedad y rigor a sus fantasías conceptuales, Ruiz crea un mundo misterioso y único que hermana lo real y lo imaginario de forma perturbadora. Este artículo explora cómo Ruiz usa recursos específicamente cinematográficos, como yuxtaposiciones extraordinarias entre voz e imagen y múltiples narradores orales, a fin de cuestionar –como Borges antes que él– las nociones establecidas de tiempo, causalidad e identidad. Incorporando otras manifestaciones artísticas como cuadros, fotografías y *tableau vivant*, para interrogar las fronteras del estilo y la forma fílmica.

PALABRAS CLAVE

Barroco, Borges, Deleuze, Documental, Klossowski, Ruiz, *Tableau Vivant*, Voz 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.

En el cine, la narración oral informa. Pero también seduce. El timbre de la voz y la naturaleza a menudo confesional de esa forma de comunicación íntima, posee un poder irracional —por citar a André Bazin, en su descripción de la fotografía—, «que nos obliga a creer en ella» (1967: 14). Similar a la imagen fotográfica, la narración oral y la voz en off en particular, parecen tener una conexión privilegiada con la realidad profilmica, especialmente en el caso del documental. Pero como demuestran numerosas películas, desde *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) y un buen número de películas de gánsters, hasta *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) y más allá, nos entregamos a ella por nuestra cuenta y riesgo interpretativo. Aunque la voz exprese las opiniones de una autoridad (basada en la experiencia personal o el conocimiento profundo), encarna un punto de vista que puede ser tan limitado, sesgado o engañoso como cualquier otro expresado mediante el diálogo o las imágenes. El narrador poco fiable, sea desinformado, crédulo, caprichoso o mezquino, era habitual en la novela mucho antes de la irrupción del cine sonoro. Pero cuando se utiliza en una película, donde la voz no está mediada por la palabra escrita sino ligada a la imagen de formas diversas, su poder de convicción se multiplica. Como mecanismo cinematográfico la voz narradora es especialmente afín a películas que, en busca de hallazgos metafísicos o epistemológicos, cuestionan las ideas preestablecidas sobre la realidad y la identidad humana, e interrogan cómo nos conocemos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. La voz en off puede operar entonces como un canto de sirena¹, atrayendo al espectador hacia aguas filosóficas inexploradas para que naufraguen las

visiones estandarizadas del tiempo, la causalidad, la identidad y la forma cinematográfica.

El prolífico director chileno Raúl Ruiz, que filmó la mayoría de sus más de cien películas en Francia, se empeñó en cuestionar las nociones establecidas sobre la realidad —fílmica y profílmica—, desestabilizando nuestra relación habitual con la voz y la imagen fílmica, así como su relación mutua. Con una sensibilidad barroca y en ocasiones surrealista, comparable a la literatura del escritor argentino Jorge Luis Borges, Ruiz hace proliferar los significados en lugar de delimitarlos, dispersa el personaje y el lugar en lugar de particularizarlos, o dicho en pocas palabras, según el propio cineasta: promueve un «espacio de incerteza y polisemia» (2005: 212). En sus películas y escritos teóricos, Ruiz demuestra cómo los signos visuales se valen de y generan otros signos², adaptando el concepto del inconsciente óptico de Walter Benjamin³. Esa multiplicación excesiva de los sentidos, aprovechada por un director que quiere abrir espacios interpretativos, lleva a un «infinito no totalizable de puntos de vista irreconciliables» (Goddard 2013: 6). Ruiz describe esa inmersión en el inconsciente fotográfico como la entrada en un estado hipnótico u onírico:

«Ahora diríamos que las imágenes despegan del aeropuerto de nuestro yo, y vuelan hacia la película que estamos viendo. De repente *somos* todos los personajes de la película, todos los objetos, todos los espacios. Y experimentamos esas conexiones invisibles con la misma intensidad que la secuencia visible» (Ruiz, 2005: 119).

1. Estoy en deuda con Serge Daney por este tropo. En el número especial de *Cahiers du Cinéma* sobre Ruiz, anota: «Algunas voces en off de las películas de Raúl Ruiz me parecen las más bellas del cine contemporáneo... Sabemos que cuando la comprensión de una película parece depender de una voz en off, le otorgamos nuestra completa y estúpida confianza. La voz en off es el canto de sirena del cine. Su grano puede volvernos locos, su seducción es inmensa. Pero al final del día, no está ahí para decir la verdad, sino para *representar*» (1983: 24, cursiva en el original).

2. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* Benjamin observa: «La cámara introduce un inconsciente óptico, tal como hace el surrealismo con los impulsos del inconsciente» (1999: 230).

3. Según Ruiz, es «plausible que cada imagen no sea sino la imagen de una imagen, traducible a través de todos los códigos posibles, y que ese proceso sólo pueda culminar en nuevos códigos generando nuevas imágenes, ellos mismos generativos y atrayentes» (Ruiz, 2005: 53).

Pero la voz es también una representación, en su timbre y su entonación tanto como en el mensaje verbal que transmite, y como las imágenes, puede usarse para sumir a los espectadores en un estado hipnótico e iniciarlos en un mundo laberíntico de realidades posibles. Ruiz usa la narración en off así como la narración en plano –o el *discurso textual* según lo designa Michel Chion– para hacer justo eso.

Dos de los experimentos más radicales de Ruiz con ese poder del cine para alterar la concepción de la realidad del espectador dependen de la narración oral; de hecho, cada uno de ellos reconstruye la noción misma del off cinematográfico: *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) y el mediometraje *Historias de hielo* (*Histoires de glace*, 1987). Mientras el primero comenzó siendo un documental sobre el escritor y artista francés Pierre Klossowski, el segundo supuso la particular contribución de Ruiz a la película colectiva en tres partes *Rompe-Hielos* (*Brise-glace*, 1987), un encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores francés y del Swedish Film Institute, con el objetivo de documentar las actividades del susodicho barco sueco; las otras dos partes fueron dirigidas por Titte Törnroth y Jean Rouch. Aunque tanto *La hipótesis* como *Historias de hielo* eran documentales en su origen y hacen un uso libre de resortes documentales como el testimonio, la narración expositiva y la filmación directa, las dos acaban subvirtiendo sus formas hasta el punto de que deben considerarse ficción. Inspirándose en una aproximación de aire documental, Ruiz explota la convención generalizada de que el documental se adhiere más intensamente a la realidad que el cine de ficción, jugando con la relación privilegiada con “la verdad” que ello implica, y de ese modo, desafía con mayor fuerza nuestra percepción diaria y nuestra relación con el mundo. Esa estrategia de confundir lo real y lo ficticio fue empleada asimismo por Borges en sus relatos. Para convencer al lector de la seriedad, si no la veracidad, de las improbables

afirmaciones del narrador, utilizaba mecanismos de no-ficción como referencias bibliográficas y notas al pie («Pierre Menard, autor del Quijote» es un buen ejemplo), así como referencias a figuras históricas que respaldan los hechos narrados dentro del mundo ficcional, como en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde se cita a Bertrand Russell, Schopenhauer, Hume y Berkeley. Es más, Borges llegó hasta el punto de referenciar libros que no existían –inventados por él mismo– en sus escritos de no-ficción, una estrategia empleada por Klossowski y, a su vez, por Ruiz.

En *La hipótesis del cuadro robado* un coleccionista de arte discute su colección de seis cuadros del siglo XIX del artista Frédéric Tonnerre, y trata de demostrar que las pinturas están ligadas a través de sus narrativas, recursos formales y símbolos, y que constituyen una serie con un significado oculto; un significado que generó tal escándalo en la sociedad parisina del XIX que los cuadros tuvieron que ser prohibidos por el gobierno de la época. El Coleccionista emplea *tableaux vivants* para penetrar en los espacios tridimensionales representados en cada cuadro y explorar mejor sus aspectos clave, como la composición, el decorado, el *atrezzo*, la iluminación y las posturas. Pero el significado último de las pinturas no puede ser descifrado en su totalidad. El Coleccionista lo atribuye a un cuadro ausente que convierte la serie y su posible significado en incompletos. Sólo se puede elucubrar sobre qué representaba ese supuesto cuadro, y eso mismo hace, basándose en un intento de interpretación de la serie en su conjunto. En otras palabras, utiliza un cuadro virtual de su propia invención a fin de suministrar las “pruebas” necesarias para sostener su teoría.

La película se abre con un plano fijo de un minuto de un *cul-de-sac* neblinoso en París, presumiblemente la calle donde está situada la casa del Coleccionista. Después de un par de citas sobre negro⁴, el plano siguiente muestra el

4. Ambas citas, de Victor Hugo y Pierre Klossowski, tratan sobre el esfuerzo de la consciencia humana para distinguir

entre sensaciones ambivalentes y continuar existiendo pese a ello.

interior de los aposentos del Coleccionista, donde una cámara en movimiento explora la habitación de los cuadros. Mediante una grabación seca y limpia, cuidadosamente expresada, la voz en off de un Narrador autoritario presenta el tema de este supuesto documental, cuyo alumbramiento dramático se acentúa por un arrebatado de las cuerdas en la partitura clásica que acompaña la escena. Mientras la cámara se desplaza hasta un caballete con el cuadro de un joven, con las manos prietas a su espalda y un lazo alrededor del cuello, rodeado de hombres ataviados con vestimentas ceremoniales religiosas, el Narrador concluye sus primeras acotaciones:

«Es suficiente para el pintor interpretar, en su sobrio y magistral estilo, el dinamismo de estas figuras, la expresión de sus poses y gestos, para revelar el ardiente fanatismo de estos hombres y su propósito inexorable»

Una segunda voz acusmática añade «J. Alboise en *L'artiste*, 1889», indicando así que el florido discurso del Narrador es en realidad una cita, y minando sutilmente su autoridad. La cualidad reverberante de esa segunda voz sugiere que emana de un espacio diverso al de la voz del Narrador, posiblemente del espacio representado en la pantalla. Ese demuestra ser el caso un instante después, cuando el Narrador concluye otro comentario sobre el pintor, y el personaje del Coleccionista (interpretado por Jean Rougeul) sale de detrás del cuadro discutido y camina pensativo por la habitación, suministrando de nuevo la referencia del discurso del Narrador: «M. F. Lajenevals, *Revue des Deux Mondes*, 1889». La estrategia borgiana de validar afirmaciones poco probables mediante referencias académicas ficticias se utiliza aquí tanto con fines paródicos como persuasivos. Habitando distintos espacios, los dos personajes habitan también tiempos diversos: el Narrador un tiempo posterior a la filmación de las imágenes, y el Coleccionista el tiempo exacto en el que fue fotografiado por la cámara. Pese a ello, los dos hombres se comunican a través de esa juntura espacio-temporal, coincidiendo a

veces, mostrándose en desacuerdo otras. Cuando el Narrador comienza a formular una pregunta sobre la serie de cuadros («Como resulta que sólo seis cuadros...»), el Coleccionista le corta: «Siete». Se establece así una diferencia en la forma que tienen esos dos hombres de aproximarse a los cuadros, así como una problemática en el núcleo de la película, cuestionando la naturaleza y los límites de la exégesis.

El Narrador se desenvuelve de forma similar a un comentarista durante una retransmisión deportiva: no como hace normalmente un narrador en off en un documental, sino “en vivo”. Describe las actividades del Coleccionista mientras éste se desplaza de habitación en habitación, le lanza ominosas preguntas dirigidas, y aclara o resume luego sus respuestas. Ese mecanismo potencia las expectativas de una solución definitiva al complejo misterio sugerido al comienzo: cuál es el secreto que yace en el corazón de esa serie de cuadros y por qué generó semejante escándalo en el París del siglo XIX. Intenta así dar forma y sentido a la película (dentro de la película), aunque ello implique cuestionar las elaboradas especulaciones del Coleccionista. Habiendo visto sólo los dos primeros despliegues en *tableau vivant* de los seis cuadros, el Narrador está ya preparado para ofrecer una interpretación sintética:

Narrador: «Podría uno aventurar quizá la hipótesis de un grupo de cuadros cuya interconexión se asegura mediante un juego de espejos»

Coleccionista: «Especulación»

Narrador: «Podría leerse la obra entera del pintor como una vasta reflexión sobre el arte de la reproducción»

Coleccionista: «De ningún modo. Esa no es la manera de interpretar este cuadro»

Mientras el Narrador busca una clausura interpretativa, el Coleccionista sigue abriendo nuevas líneas de investigación, crea un laberinto de sentidos posibles. La interacción entre el Narrador y el Coleccionista deviene una parodia de las técnicas de exposición documental televisivas

–programas que intentan masticar obras de arte complejísimas y multivalentes–, y subraya además las principales preocupaciones tanto de Ruiz como de Pierre Klossowski, el punto de partida del proyecto: cómo la recreación de obras de arte genera un tiempo circular y subjetivo, y cómo esa recreación –y la disyunción temporal que comporta– disuelven la identidad humana. Ambos conceptos se expresan en el *tableau vivant*.

Al re-escenificar cuadros, los *tableaux vivants* dialogan no sólo con las obras de arte originales, sino también con los modelos que pudieron haber posado para ellas, creando, según Ruiz:

«Una cierta intensidad común que funciona como un puente uniendo los dos grupos de modelos [...] Los primeros modelos son en cierto modo reencarnados en el *tableau vivant* [...] En tales gestos reencarnados, algunos filósofos como Nietzsche y Klossowski han visto una ilustración, incluso tal vez una prueba del eterno retorno» (2005: 51).

Ruiz amplía esa idea, «ciertos observadores vieron en esta yuxtaposición un *continuum* de intensidad que tenía algo así como el efecto de borrar todo sentimiento de identidad actual» (1995: 51)⁵. Esos conceptos cobran forma en los actos discursivos entre el Narrador y el Coleccionista, que parecen comunicarse a través de dimensiones temporales diversas mientras comparten, pese a sus disposiciones antagónicas, una conexión casi mística. Por ejemplo, cuando el Coleccionista se duerme durante una de sus elaboradas explicaciones, el Narrador se pone a susurrar, recordando la voz en off de Godard en *Dos o tres cosas que sé de ella (2 ou 3 choses que je*

5. El Coleccionista dice: «Los mismos gestos repetidos de cuadro a cuadro, se ciernen, aislados, para ocultar mejor los propios cuadros y lo que representan».

6. *La hipótesis del cuadro robado* se titulaba originalmente *Tableaux Vivants* y habría filmado a Klossowski en persona, quien sentía gran interés por los cuadros vivos y la exégesis

sais d'elle, 1967), como si no quisiera despertar al Coleccionista. Cuando éste finalmente se despierta, unos instantes después, retoma y amplía la línea de pensamiento del Narrador llegando a repetir una de sus frases anteriores: «acto censurable». Esa demora de la identidad y el tiempo arroja dudas sobre la noción de un yo unitario. Quizá el Narrador y el Coleccionista son dos aspectos de la misma persona, o uno es el reflejo del otro, resonando sobre una fractura temporal. Esto coincidiría con las especulaciones del propio Ruiz en su *Poética del cine*: «En esa lotería de sincronías y diacronías, un desvío melancólico nos hace pensar que el mundo ha sucedido ya, y que no somos más que ecos» (2005: 54). Una idea presente también en los ensayos y relatos de Borges, con el que Ruiz sentía una profunda afinidad. «El jardín de los senderos que se bifurcan», por ejemplo, propone la coexistencia de temporalidades múltiples, mientras «Borges y Yo» examina la coexistencia de diversos yoes.

El *tableau vivant* puede ser un mecanismo idóneo para explorar esas conjunciones, pero lo que problematiza todavía más el aspecto documental de *La hipótesis* es el hecho de que Tonnerre sea, por supuesto, un personaje inventado y sus cuadros hayan sido recreados específicamente para la película⁶. De hecho, el propio Klossowski inventó el personaje de Tonnerre en un ensayo de 1961, digno de Borges, titulado «La *Judith* de Frédéric Tonnerre» (2001: 120-125), en el que parodia la crítica de arte. Pero la película no es sólo una parodia de los documentales sobre arte, o una reflexión cinematográfica acerca de la parodia en forma ensayística; es también un intento –de ascendencia verdaderamente documental– de llegar al corazón del pensamiento de Klossowski... lo que suscita una aporía. La ausencia de Klossowski espeja la del cuadro perdido en el

pictórica, criticando los cuadros. Ruiz remarcó que «quería mostrar el sistema filosófico de Klossowski mediante una serie de *tableaux vivants* que él mismo criticaría» (Ruiz en Dumas, 2006). La marcha súbita de Klossowski fuera de París, justo antes del rodaje, obligó a Ruiz a concebir una película distinta.

interior de *La hipótesis*, la fuerza principal detrás de la exégesis del Coleccionista y un símbolo de la imposibilidad de clausurar la interpretación. Ruiz lo resume así: «Es como el horizonte: una vez lo alcanzas, sigue habiendo horizonte» (Ruiz en Goddard, 2013: 46). La interpretación no lleva a un significado inequívoco, sino a la necesidad de seguir interpretando. La ausencia de Klossowski es una muestra de ese proceso infinito. De hecho, la identidad del verdadero Klossowski se diluye en la del falso Coleccionista, y su trabajo artístico en el de su propia creación, Tonnerre.

Al final de *La hipótesis*, el Coleccionista admite que no se puede estar seguro sobre la interpretación última de la serie de cuadros. «Lo que han visto son meramente algunas de las ideas que estas pinturas han inspirado en mí a lo largo de los años», dice. «Pero hoy... una duda me acecha. Y me pregunto si el esfuerzo ha valido la pena».

Acompaña entonces al espectador a la puerta de entrada, merodeando por habitaciones repletas con las innumerables figuras inmóviles de los *tableaux vivants*, congeladas a la manera de las estatuas de *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), como si hubiese sido condenado por siempre a una vida de esfuerzo interpretativo, medio despierto medio en sueños. Pero, entonces, la banda sonora nos devuelve a las calles del principio de la película, recordándonos el mundo “real” que hay detrás. Como observa Richard Peña, «puede uno volver al mundo de ruidos callejeros al final de *La hipótesis*, pero después no puede evitar sentir cuán artificial puede ser el mundo real después de lo que le ha sido revelado» (1990: 236). Los raciocinios del Coleccionista parecen colorear el mundo “real” en el que tienen lugar, llevándonos a concebir nuestra propia realidad como algo extraño, onírico, preñado de posibilidad.

Aunque las dos voces narradoras de *La hipótesis* no engendran imágenes, en el sentido de un discurso *iconogénico* que determine la banda de imagen según Chion, tampoco puede

decirse que esos largos fragmentos de narración, explicación y argumentación oral constituyan un discurso *no-iconogénico* sostenido (Chion, 2009: 396-404), pues se refieren constantemente a las pinturas mismas o a los *tableaux vivants* como la base del discurso, de modo que la palabra es una elaboración de los elementos visuales captados por la cámara. Esta relación variable y compleja entre la voz y las imágenes con las que interactúa está en la base estilística de *Historias de hielo*, una película en blanco y negro compuesta visualmente por: imágenes en movimiento (documentales) más o menos preparadas; fotografías estáticas de personajes, objetos y lugares directamente vinculados con la narración; e imágenes fotográficas de formaciones de hielo en paisajes nórdicos y marítimos –de la fotógrafa Katalin Volcsanszky–, que generan una atmósfera inhóspita y misteriosa. La voz en off, suministrada por tres actores diferentes que encarnan a cinco personajes distintos, conduce la narración. No hay diálogos en pantalla. Como en *La jetée* (1962) de Chris Marker, «se pulveriza la cronología, el tiempo se fragmenta como las caras de un cristal hecho añicos. La continuidad cronológica se despelleja, rasurando pasado, presente y futuro en series diversas, discontinuas e inconmensurables» (Rodowick, 1997: 4). Además de estar compuesta por esos “cristales de tiempo” deleuzianos (1989: 79), en los que el presente y el pasado, lo actual y lo virtual, coexisten y crean una indeterminación fundamental, la identidad de los personajes de *Historias de hielo* permanece indiscernible, generando una narración más abstrusa que la de *La jetée* o la de uno de los puntales de la imagen-tiempo de Deleuze, *El año pasado en Marienbad*.

El argumento básico de *Historias de hielo* resigue el viaje de un protagonista masculino –y principal narrador– a bordo de un rompehielos sueco hacia territorios nórdicos helados (quizá el Polo Norte), donde acaba de tener lugar un accidente nuclear. Incluso antes de embarcarse en ese viaje, cuyo propósito nunca se aclara, como tampoco se aclara el papel del Narrador en él, éste sufre una pesadilla recurrente en la que grandes bloques de hielo amenazan con aplastarlo.

Durante su primera noche a bordo del barco, el Narrador es despertado por el sonido de música clásica en la radio. Intenta apagarla sin éxito. Y entonces:

«Poco después, una voz que reconocí en seguida —era mi propia voz— empezó a contar una historia amenazante y confusa. Extrañamente, no me sorprendió ese fenómeno extraordinario. Más bien al contrario. Seguí la historia con el mayor interés. Y mientras mi voz relataba los hechos, caí dormido»

Después sigue la primera de cuatro historias superpuestas, narrada mediante voz en off por un personaje distinto (identificable como tal por la cualidad de su timbre), que relata la historia de Mathias. Cuando éste se da cuenta de que está hecho de hielo, entiende que debe ir al Polo Norte para salvarse de morir derretido y dejar de existir como una entidad propia. Aunque las cosas se arreglan para que pueda embarcar en el rompehielos en su viaje al Polo Norte, la voz que sale de la radio sugiere en última instancia que no triunfa enteramente en su propósito: «Cada invierno resucita, cada primavera muere». Esa disolución de la identidad coincide con la cita que abre la película: un extracto de una de las cartas de William Blake a Thomas Butts describiendo una visión animista en la que los seres humanos habitan todos los objetos, animados o inanimados⁷.

Ulteriores historias, transmitidas al Narrador a través de la radio del barco, relatan el descenso a la locura de varios personajes, y las aventuras de un personaje en particular que, cual cobaya, es sometido a un experimento que le permite transformarse en cualquier objeto a voluntad. En este último caso, la voz de la radio afirma que el personaje «se transformó simultáneamente en un cenicero, una pipa, una taza de café, y logró camuflarse como una silla de diseño sueca». Pese

a la atmósfera misteriosa y amenazante de toda la película, casi apocalíptica, escenas surrealistas como esa aligeran el discurso mediante un tono ligeramente cómico y auto-paródico. Significativamente, la voz que emana de la radio es, como la voz del Narrador en *La hipótesis*, seca y cercana, sugiriendo que puede emanar quizá de la mente del Narrador. De hecho, el programa de radio comienza transmitiendo «poco después de medianoche», pese a que el Primer Oficial del buque asegura al Narrador que la radio del barco finaliza su transmisión a las 11pm. Esa disolución y ese astillado de la identidad suscitan una confusión de las fronteras entre realidad, sueño e imaginación. La ruptura de toda conexión causal extravía la temporalidad, mientras los programas de radio, narrados por voces imposibles de identificar, que cuentan historias en primera persona y citan largamente a otros personajes, crean una *mise en abyme* de relatos dentro de relatos dentro de relatos. Esos elementos narrativos coinciden con los cuatro mecanismos clave de la literatura fantástica según anotó Borges en una conferencia: «la obra dentro de la obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo, y el doble» (Irby, 1970: 18). Y pese a esa evidente disposición hacia lo fantástico, *Historias de hielo* mantiene un aire realista.

Contrapesando esa visión barroca y fantasiosa de Ruiz, las imágenes fotográficas anclan la realidad documental de lugares, objetos y personas, cimentando una historia tan bizarra en nuestro propio mundo. Cuando la voz de la radio describe al personaje transformándose en objetos cotidianos, la banda de imagen muestra con un ligero retraso esos objetos en el orden en que han sido mencionados: un cenicero, una pipa, una taza de café, una silla de diseño sueca. En este caso la interacción entre la voz *iconogénica* y las imágenes que le corresponden genera un efecto cómico, pero otras veces el

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)

impacto es perturbador. Imágenes de desolación contraponen el humor, dando indicios de la posibilidad real de una epidemia de locura en el mundo deshabitado e inhumano que presentan: la quilla del rompehielos atravesando la superficie helada y revelando agua ennegrecida; gigantescas y extrañísimas formaciones de hielo levantándose sobre inhóspitos paisajes blancos; el camarote vacío del Narrador, con una lámpara de mesa y una claraboya; los pasillos vacíos del barco, la cubierta desierta y la implacable antena giratoria del radar. El plano del camarote del Narrador mientras confiesa que «un zumbido pareció apoderarse de la voz de la radio y sus vibraciones, casi imperceptibles, cambiaron el color y la luz del cuarto. De pronto mi camarote se llenó de una luz roja sangrienta», es verdaderamente inquietante, en gran parte debido a la puesta en escena. Ese plano comienza con un encuadre cerrado de una cortina que es apartada de golpe (quizá por el Narrador invisible) para revelar una vista del camarote vacío en contrapicado, antes de que la cortina vuelva a cerrarse. ¿Otorga ese plano pruebas de su locura: la ausencia de luz roja sangrienta pese a las afirmaciones del Narrador? El significado permanece velado.

En otros pasajes, las imágenes de los personajes ofrecen un sentido de la orientación temporal. Cuando la primera voz radiofónica presenta a Mathias, la declaración se reafirma mediante la imagen fotográfica de un hombre alto, de pelo castaño. La imagen siguiente, de un hombre bajito y nervudo, de cabellos oscuros, parece ser la del narrador de la radio que habla en primera persona sobre Mathias; pero de nuevo, esa es una suposición basada en un tropo cinematográfico convencional, que invita al espectador a vincular voz e imagen si aparecen simultáneamente o en directa sucesión. De forma contradictoria, la imagen de ese mismo hombre pequeño, de pelo oscuro, reaparece mucho después en otra narración superpuesta, relatada por una voz radiofónica distinta, de modo que no está claro si la imagen representa a la misma persona o a otra distinta.

Hacia el final del viaje del Narrador, cuando entiende «que me queda poco más de un día de vida» porque el rompehielos «va directo a mi cerebro», se da cuenta de que ya no necesita escuchar voces para imaginar historias; ahora «basta con un pequeño ruido o el estallido de una risa para comprender la narración en todos sus detalles. Mi camarote se había convertido en el seno de infinitas historias corpusculares. Y yo estaba respirándolas». Además de esa conexión con una red inacabable de relatos, el Narrador percibe una conexión con los personajes de las historias que se han relatado antes, y ve su final como una repetición de los suyos: «Cuando me desperté el rompehielos estaba ya allí. Yo había llegado también. Como Mathias, como Pierre-Jean, como Paul». El reconocimiento de la presencia del buque por parte del narrador cierra la narración en un círculo completo. «Cuando me desperté el rompehielos ya estaba allí» es la primera frase de la película, y también una de las últimas. La interiorización del rompehielos y la circularidad de la narración apuntan a la naturaleza subjetiva del viaje del Narrador —un viaje hacia la locura o hacia la disolución del yo, o ambas cosas. Todos los personajes pueden ser de hecho uno sólo; los paisajes, las vistas marinas y otros objetos pueden ser rasgos de la imaginación del Narrador. El Narrador mismo se convierte en testigo de su propia historia, el soñador soñado. En su ensayo «Magias parciales del Quijote», Borges afirma haber descubierto la razón de por qué esas historias superpuestas nos perturban tanto:

«Si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben» (1970: 231)

Si los personajes de las películas de Ruiz seducen al espectador, con sus voces confesionales y melifluas, para embarcarse en narraciones

fantásticas y desorientadoras, también se seducen a sí mismos para escuchar durante un rato, una vez más, la historia que han contado ya antes, o que los ha contado. Al tratar de entender (quizá infinitamente) algo de su experiencia, de su realidad, esos personajes hacen que el espectador cuestione la suya, que interrogue la naturaleza del tiempo en base a su propia identidad. Gracias a sus estructuras narrativas laberínticas y al uso frecuente de disyuntivas entre voz e imagen, las películas de Ruiz generan una ambigüedad radical, polisémica. Al comentar *La hipótesis*, Serge Daney observa:

«Algunas películas muy buenas tienen una particularidad: uno “las entiende” (me refiero a que uno no tiene la sensación de no haber entendido nada) sólo en el momento de verlas, durante la experiencia real que constituye su visionado» (1983: 24)

La perplejidad que inducen, lejos de ser solamente una fantasía digresiva que no conecta con nuestro mundo, es parte de su significado y de su propósito –un verdadero reto para el espectador. Comentando la disyuntiva entre voz e imagen en las películas de Straub y Huillet, Deleuze anota:

«La gente habla en un espacio vacío y, mientras la palabra asciende, el espacio se hunde en la tierra [...] El acto de habla debe ser económico e infrecuente, infinitamente paciente para imponerse a aquello que le resiste, pero extremadamente violento para ser él mismo una resistencia, un acto de resistencia. Irremediablemente, asciende» (1998: 19).

Con su trabajo, Ruiz resiste contra un cine positivista en el que las películas no son más que sumas de sus partes y todo (o casi todo) es finalmente explicable. En su *Poética del cine*, el cineasta deja claro su deseo de mantener vivo un cine que se oponga a la estandarización de las principales industrias cinematográficas:

«Orson Welles solía preguntar, “¿Por qué trabajar tan duro para fabricar los sueños de otros?”. Él era un optimista y pensaba que la industria podía soñar. Aceptar su postulado significaría confundir los sueños con mitomanías calculadas y ávidas de ingresos. Seamos mucho más optimistas: incluso si la industria se perfecciona (en sus tendencias hacia el control), nunca será capaz de conquistar el espacio de incerteza y polisemia que pertenece a las imágenes –la posibilidad de transmitir un mundo privado en un tiempo presente, que alberga múltiples pasados y futuros» (2005: 121)

Ruiz enfatiza la necesidad del escepticismo y el pensamiento libre. Como Borges, mistifica para liberar. La duda, dijo Borges, es el bien máspreciado de todos, porque abre la posibilidad de soñar. Trabajando en un medio tan cercano al realismo, sea de un tipo u otro, Ruiz emplea el canto de sirena de la narración oral para liberar sus narraciones de la necesidad de lo causal, lo psicológico, lo cronológico, y para sumergir al espectador en mundos donde la frontera entre realidad documental e ilusión cinematográfica se vuelve indeterminable. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.). En *Illuminations* (211-244). Londres: Pimlico.
- BLAKE, William (1956). *The Letters of William Blake*. Ed. Geoffrey Keynes. Nueva York: Macmillan. Acceso el 17 de noviembre de 2013. Disponible en: http://archive.org/stream/lettersofwilliam002199mbp/lettersofwilliam002199mbp_djvu.txt
- BORGES, Jorge Luis (1970). *Labyrinths*. James E. Irby y 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.). Nueva York: Columbia University Press.
- DANEY, Serge (1983). En Mangeant, En Parlant. *Cahiers du Cinéma*, 345, 23-25.
- DELEUZE, Gilles (1989). *Cinema 2*. (Hugh Tomlinson y Robert Galeta, Trad.). Londres: Continuum.
- DELEUZE, Gilles (1998). Having an Idea in Cinema. (Eleanor Kaufman, Trans.). En Eleanor Kaufman y 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]. Francia: L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Disponible en blaq out. www.blaqout.com
- GALLET, Pascal-Emmanuel (Producer) y RUIZ, Raúl (Director). (1987). *Histoires de glace* [Film]. Francia: Ministère des affaires étrangères.
- GODDARD, Michael (2013). *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Londres: Wallflower.
- IRBY, James E. (1970). Introduction. En *Labyrinths*. James E. Irby and y Donald A. Yeats (Eds.). Londres: Penguin.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2001). La *Judith* de Frédéric Tonnerre. En Patrick Mauriès (Ed.), *Tableaux vivants: Essais critiques 1936-1983* (120-125). Lagny: Gallimard.
- PEÑA, Richard (1990). Borges and the New Latin American Cinema. En 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]. Francia: L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Disponible en blaq out. www.blaqout.com
- RUIZ, Raúl (2005). *Poetics of Cinema*. (Brian Holmes, Trad.). París: Dis Voir.

DAVID HEINEMANN

David Heinemann es profesor lector en los estudios de cine de la Middlesex University. Académico y cineasta, sus publicaciones incluyen capítulos en los libros *Rohmer et*

les autres (2007) y *Framing Film: Cinema and the Visual Arts* (2012), mientras su labor cinematográfica integra el diseño de sonido con la dirección de cortometrajes.