



Edición 20
Julio-diciembre 2024
E-ISSN 2389-9794

10
años

Poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz

Pablo-Blas Corro-Penjean





Poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117950>

Pablo-Blas Corro-Penjean**

Resumen: El siguiente artículo indaga sobre las formas y sentido estético que asumen ciertos objetos singulares en la obra chilena inicial del cineasta Raúl Ruiz. Esté análisis considera como factores de identidad objetual una variable icónica, otra funcional y una simbólica; y como medios de consistencia expresiva tres poéticas materiales denominadas de “cuerpos vítreos”, “juguetes” y “proyecciones”, que tendrán representaciones escénicas en toda la obra sucesiva del cineasta.

Palabras clave: Raúl Ruiz; objeto fílmico; objeto; cine chileno.

* **Recibido:** 9 de diciembre de 2024 / **Aprobado:** 19 de mayo de 2025 / **Modificado:** 01 de junio de 2025. El artículo forma parte del trabajo preliminar del proyecto de investigación “Objetos y materialidades en el cine y la poética de Raúl Ruiz” presentado junto a la investigadora Valeria de los Ríos al concurso Fondecyt 2026, Chile.

** Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona, España. Académico de teoría del cine en el Instituto Interdisciplinario de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.  <https://orcid.org/0009-0007-1322-6016>  pcorro@uc.cl

Cómo citar / How to Cite Item: Corro-Penjean, Pablo-Blas. “Poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz”. Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte, no. 20 (2024): 73-97. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117950>



Poetics of Objects in the Cinema of Raúl Ruiz

Abstract: The following article explores the forms and aesthetic meanings assumed by certain singular objects in the early Chilean work of filmmaker Raúl Ruiz. This analysis considers iconic, functional, and symbolic variables as factors of object identity; and three material poetics called “vitreous bodies,” “toys,” and “projections” as means of expressive consistency, which will be staged throughout the filmmaker’s subsequent work.

Keywords: Raúl Ruiz; film object; object; chilean cinema.

Poéticas dos objetos no cinema de Raúl Ruiz

Resumo: O artigo a seguir explora as formas e os significados estéticos assumidos por certos objetos singulares na obra inicial do cineasta chileno Raúl Ruiz. Esta análise considera variáveis icônicas, funcionais e simbólicas como fatores de identidade do objeto; e três poéticas materiais denominadas “corpos vítreos”, “brinquedos” e “projeções” como meios de consistência expressiva, que serão encenadas ao longo da obra subsequente do cineasta.

Palavras-chave: Raúl Ruiz; objeto cinematográfico; objeto; cinema chileno.

Sin embargo, no se puede negar la existencia de una tensión que proviene del hecho de que ciertos objetos luchan por emerger del telón de fondo [...] La historia representa la manera en que los objetos entran en relación en tanto contenedor/contenido¹. Ruiz, 1978

Una escena del filme *Palomita Blanca* (1973-1992) muestra a un profesor de música que divaga ante sus alumnas. La clase duerme mientras el lenguaje imaginativo de este circula por diversos temas hasta que conecta con la realidad inmediata. Sin pararse de su pupitre le indica al curso algo que sucede afuera: en la calle contigua un hombre pinta una silla de madera, entonces, apunta y comenta “[...]por ejemplo, vean eso, vean eso que está sucediendo afuera, eso es

1. Raúl Ruiz, “La relación de objetos en el cine” en *Escritos repartidos*, comp. Bruno Cuneo (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2024), 38.

una maravilla, ese hombre sencillo que está haciendo algo sin ninguna pretensión y que es una obra de arte, pura, maravillosa, que al mismo tiempo presta utilidad porque es una silla en la que uno se puede sentar”².

En esta película en la que se enfrentan y combinan los discursos amorosos, con eslóganes de las telenovelas y las consignas partidistas, el discurso de la silla destaca como una teoría sobre el trabajo, el arte, y una teoría dramática sobre el objeto. La silla de la escena destaca ideológicamente entre los múltiples objetos del filme. Lo que parece un accidente en *Palomita Blanca* es un caso de una eventual poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz, pues el potencial figurativo de aquel elemento invita a una configuración de dicha teoría en el periodo del “Nuevo cine chileno” y de la Unidad Popular, que se desarrolló desde mediados de la década del sesenta hasta 1973.

Las películas que interesan de este periodo iniciático en la obra del cineasta para el presente artículo son *La Maleta* (1963), *El tango del viudo* (1967), *Tres tristes tigres* (1968), *Nadie dijo nada* (1971) y, por supuesto, la referida *Palomita Blanca* (1973), en conjunto con *El realismo socialista* (2023)³, en su versión reconfigurada por Valeria Sarmiento el 2023. Para distinguir los sentidos y funciones estéticas de los objetos en este corpus se estableció una definición sobre el sentido específico del “objeto filmico”, para luego identificar teorías estéticas sobre el objeto en la cultura chilena del periodo en estudio – particularmente del objeto filmico entre los contemporáneos a Ruiz tales como Pedro Chaskel, José Román y Patricio Guzmán–, y, por último, con base en un dispositivo taxonómico de formas escénicas y de objetos predominantes, se desarrolló el análisis del corpus ruiziano. Apoyaron estas analíticas objetuales o teorías materialistas algunas ideas sobre los objetos inscritos en la obra de Walter Benjamin, Jean Baudrillard y Alessandra Merlo.

El objeto filmico

Definir el objeto filmico enfrenta el desafío de la multiplicidad semántica e inmediatamente icónica del sentido, atestado de formas materiales que implican las innumerables disposiciones escénicas, o el hecho mismo de que la escena sea en sus particularidades una coordinación de formas. Por ejemplo, sólo el acto explícito de conciencia del profesor que divaga en *Palomita Blanca* establece la centralidad,

2. Raúl Ruiz, dir., *Palomita Blanca*, 1973-1992.

3. Se decidió no incluir el filme *La colonia penal de 190*, por no disponer una copia para el visionado.



Pablo-Blas Corro-Penjean
Poética de los objetos



mientras que el protagonismo de la referida silla en una escena en la que hay pupitres, uniformes escolares, lápices, cuadernos, ventanas, veredas, calle, casas, es un reflejo de las incontables presencias materiales anexas. Al respecto, Alessandra Merlo en su libro *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine* ensaya una definición aproximativa al asunto, una estrategia de discernimiento. En la línea de los conjuntos innumerables propone que los objetos en el cine son “[...] elementos ya existentes que tienen forma y funciones heterogéneas en la vida de los hombres, residuos de una historia anterior, reciclados e insertados en otro contexto, el del cine”⁴. A la cualidad de heterogeneidad Merlo incorpora con sentido problemático la preexistencia resemantizada, el potencial evocativo o referencial de la cosa u objeto, la facultad de remitir a un espacio cultural en cierta forma anterior, exterior, o precedente al del filme, por ejemplo, el poder de la silla de remitir a otras sillas, el poder de la silla y su calle de remitir a otras calles.

La maleta del corto *La Maleta* de 1963, es otro caso que también puede referenciarse pues da cuenta de lo comentado. Un hombre con una maleta muy grande y difícil de cerrar abandona una pensión. El propietario cargando el bulto se traslada por escaleras y calles oscuras desde aquel menesteroso lugar a otro no menos lúgubre. En el trayecto entre los dos sitios el espectador pasa de creer que la maleta lleva ropa y otros enseres personales, a ser sorprendido por la revelación de que lleva un hombre portátil que es animado por el cargador mediante un sistema de tubos que mueven aire y fluidos acuosos⁵. Por ahora y para efecto de las presentes reflexiones sobre los objetos en el cine, conviene atender a la prioridad escénica, material y objetual de la maleta, en su calidad de cosa recibe más interés audiovisual que otras que también se presentan, como camas, ventanas, e incluso que la escalera. En este sentido, Alessandra Merlo trata de otorgar mayor singularidad al estatuto薄膜ico del objeto cinematográfico, destaca su visibilidad, que es, por cierto, una resolución en el criterio escénico; la conciencia薄膜ica decide otorgar visibilidad a la cosa, como a la persistente maleta de Ruiz. Así lo dice la autora: “[...] en el caso de los objetos cinematográficos, visibilidad y utilidad (narrativa) son categorías relacionadas”⁶.

Contra la persistencia referencial de las cosas, por otro lado, Merlo avanza aún más hacia la identidad singular de las cosas薄膜icas (silla, maleta, o botellas) para adelantar nuevas figuras del corpus ruiziano, al afirmar que “[...] la primera característica de los

4. Alessandra María Merlo, *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine* (Colombia: Universidad de los Andes, 2017), 57.

5. Raúl Ruiz, dir., *La Maleta*, 1963.

6. Merlo, *Los útiles*, 61.



objetos cinematográficos parece ser entonces la siguiente: a pesar de la similitud (o identidad) que pueden mostrar con respecto a los objetos presentes en la realidad, ellos no son nunca esos objetos, porque se han vuelto parte de ese otro objeto de análisis y visión que es la película⁷. Por eso las cualidades físicas de la maleta del cortometraje que definen materialmente su utilidad, son propiamente cualidades filmicas que dan fundamento a ese tópico dramático de resistencia a cerrarse, pero también al desconcertante contenido de un hombre dormido. Lo común y lo excepcional se conjugan en este objeto como un efecto de lo visible.

Visibilidad

Visibilidad, utilidad y autonomía escénica son, de acuerdo a estas primeras nociones, los atributos que se le otorgan al objeto fílmico. Es importante advertir que dichas categorías aportadas por Merlo para identificar la objetualidad del objeto fílmico, son efectos de la programación escénica, de una efectiva teoría sobre los planos o del montaje. Al respecto, en el sentido de la ampliación cinematográfica de los planos de existencia de los objetos, las palabras de Walter Benjamin en el libro *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* resultan proverbiales:

Todo cambió con la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Al mismo tiempo que aislaban las cosas que hasta entonces flotaban inadvertidas en el vasto fluir de la percepción, el método de Freud las volvió analizables. El cine tuvo el efecto similar de profundizar la apercepción en todo el espectro del mundo sensible óptico, y luego del acústico. El reverso de este fenómeno consiste en el hecho de que las representaciones del que ofrece el cine sean analizables de un modo mucho más exacto y teniendo en cuenta un número mucho mayor de puntos de vista que los de los de un cuadro o las representaciones sobre un escenario.⁸

Estas ideas que fundamentan la teoría benjaminiana del “inconsciente óptico” se relacionan con las disposiciones de las cosas fílmicas que se intentan identificar en el cine de Raúl Ruiz. El hecho de aislar cosas que podrían nadar inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido es una posibilidad que afecta existencialmente a las botellas de *Tres tristes tigres*, de las pelucas y juguetes de *El tango del viudo* y de la escalera en *Nadie dijo nada*. El protagonismo de esos objetos en los que el realismo social dominante privilegiaría el sentido de utilería del mundo del

7. Merlo, *Los útiles*, 63.

8. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Buenos Aires: el cuenco de plata, 2011), 39.



trabajo, son pruebas operativas de una doble profundización del cine en la percepción del mundo óptico y sonoro, como operación técnica, y del realizador como conciencia estética. Dicha característica en Ruiz es social y cultural, puesto que el interés recae sobre cosas corrientes, innobles, hasta residuales, y porque con ellas se eleva el orden de lo doméstico, no al de la sede de un drama romántico sino al de un repertorio de instrumentos, de formas útiles con posibilidades plásticas.

En *El tango del viudo*, por ejemplo, hay una riqueza espacial del mundo rasante, del suelo, un ámbito de cosas que antes “flotaban inadvertidas en el vasto fluir de la percepción”, que ahora presenta siniestras cosas vivas: pelucas que circulan por el piso como animales y autos a cuerda que giran y giran de forma maníaca. Ahora, en atención al marco dramático, resulta necesario señalar que, aunque precedente a su periodo francés, más barroco o chamánico, el tiempo filmográfico que estamos estudiando ya muestra esa resistencia de Ruiz al “conflicto central” o más bien a “la persistencia del conflicto central” que puede implicar su política o poética de los objetos.

Puesto que ya se presentó la diferencia entre el filme *La Maleta* y el esqueleto de un drama fílmico tradicional, se puede referir el asunto de *El tango del viudo*, donde un viudo no puede dormir pues el fantasma de su mujer lo atormenta con efusiones amorosas, mientras que su vida radica en una intensa actividad doméstica de visitantes, fabricación de líquidos misteriosos en botellas, y del interactuar, en un marco también fantasmal, con objetos que circulan en torno y bajo su cama: juguetes y pelucas⁹.

Enfrentado al sistema de referencias del cine de géneros que se producía en Chile en la primera mitad de los sesenta, o del realismo social que avanzaba en la escena local con filmes como *Morir un poco* (1966), de Álvaro Covacevic, o *Largo viaje* (1967), de Patricio Kaulen, *El tango del viudo* parece un drama completamente errático, fuera de eje argumental dominante o de la secuencia causal de un conflicto central. Al respecto en Poética del cine Ruiz sostiene que:

Afirmar de una historia que no puede existir sino en razón de un conflicto central, nos obliga a eliminar todas aquellas otras que no incluyen ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos a los que somos indiferentes o despiertan en nosotros una vaga curiosidad –tales como un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos–, a menos que tales escenas encuadren dos combates. Mayormente aún que las escenas desprovistas de toda acción, la teoría del

9. Ruiz, *La Maleta*, 1963.

conflicto central excluye lo que nosotros llamamos escenas mixtas: una comida ordinaria interrumpida por un incidente incomprensible —sin razón ni rima, sin consecuencia— que se terminará como una comida tanto o más ordinaria.¹⁰

De acuerdo con esta doctrina que reivindica un cine de hechos rescatados de la indiferencia, la vaga curiosidad o la causalidad incierta, es posible afirmar que existe una relación en el cine de Ruiz entre sus notorios objetos fílmicos y las acciones dramáticamente alternas que plantean sus películas. Así es como el laberinto de botellas, o aparato de visión indirecta de botellas, es consecuente con el periplo bohemio de los funcionarios que protagonizan *Tres tristes tigres*, vagabundeo dilatado entre paseos públicos, bares y pensiones en un tiempo histórico en que la razón y el sentido del dinamismo social del cine general apuntaba al protagonismo de las masas y de la revolución.



Pablo-Blas Corro-Penjean
Poética de los objetos

Objetos en la revolución

La singularidad fílmica de los objetos del corpus cinematográfico de Ruiz, como se señaló, tiene como telón de fondo el período comprendido entre 1963 y 1973, donde una caracterización dramática propicia para medir la originalidad de su repertorio material puede surgir de la comparación con otros sistemas objetuales locales y contemporáneos de los que se distingue o de los que francamente huye. Uno de estos es el sistema de los objetos que surgieron de las políticas públicas de fabricación y reemplazo de manufacturas que se implementaron en los gobiernos de Eduardo Frei y de Salvador Allende, a través de organismos específicos adscritos a Corfo, la Corporación de Fomento.

Como un hecho no puramente económico, el del diseño y fabricación para el autoabastecimiento de artefactos para el uso productivo y doméstico de Chile, sino como un acto propiamente de vanguardia material (el del diseño operativo del propio entorno), los dos gobiernos que apelan retórica o ideológicamente a la revolución, el de Frei y el de Allende, convocan a diseñadores y arquitectos de la Bauhaus para fundar en 1968 el Instituto de Investigaciones Tecnológicas, Intec. Los especialistas europeos y chilenos reunidos en ese centro de avanzada, orientaron su análisis y la creatividad de artefactos funcionales tanto a la concepción de grandes máquinas agrícolas, como al ingenio de utensilios domésticos. Así describe el diseñador Hugo Palmarola Sagredo en su conferencia *Diseño industrial en Chile*, los diversos productos diseñados en diferentes instancias estatales:

10. Raúl Ruiz, *Poética del cine* (Santiago: Editorial Sudamericana, 2000), 19.



Racionalización de vajilla de loza para la Fábrica nacional de Loza FANALOZA; una calculadora (la primera diseñada en Chile) para ser exportada en el marco del Pacto Andino; Maquinaria agrícola; Envases plásticos para la distribución de alimentos; equipamiento computacional para la Empresa nacional de computación e informática ECOM; tocadiscos y sistemas modulares para la industria de radio y televisión IRT; muebles y equipamientos para viviendas básicas de la Corporación de vivienda CORVI y para Junta Nacional de Jardines Infantiles JUNJI [...] el primer automóvil diseñado en Chile el 'Yagán' de Citröen y el televisor 'Antú' de la industria de Radio y televisión IRT.¹¹

Estos artefactos destinados al cumplimiento del propósito de la emancipación económica de los mercados extranjeros y a la modernización de la esfera doméstica, se desarrollan en paralelo a otro sistema de objetos simbólicos, esta vez propuestos por el cine de la Unidad Popular y con sentido de agitación social. En cuanto a la UP hay dos sistemas objetuales, el de la lucha de clases y el de la épica de los trabajadores. En el presente texto se hará referencia sólo al primero, mientras que el segundo se desestima, del cual es protagonista Patricio Guzmán, cuya escalera dramática excede la medida de los objetos de Ruiz, y por su motivación épica, intención que nunca imprimió Ruiz a sus obras.

Pasando a la otra estructura objetual de la UP, hay que adelantar que se trata de un sistema doble, de términos contrarios, cuya oposición fundamenta su sentido didáctico. Consiste en diversas imágenes de la sociedad de consumo presentadas junto a múltiples facetas de la miseria chilena. En el documental de Pedro Chaskel *Venceremos*¹², se aprecian hileras de autos Dodge, Renault, Fiat, MG, entre otros, que abarrotan la avenida Andrés Bello de oriente a poniente en las primeras horas de la mañana; todos los conductores acicalados, hombres y mujeres, muestran el temprano aburrimiento de las horas muertas del taco. El bienestar refleja la faceta adversa de su hacinamiento, los autos no se mueven. A la misma hora microbuses destortalados en el panorama eriazoso de una población periférica recogen a los trabajadores que repletando el vehículo cuelgan de sus puertas. Una canción de Ángel Parra explicita el esfuerzo de los trabajadores, mientras que una balada italiana con aires líricos adorna el aburrimiento de los conductores pudientes como una escena de comedia. La pobreza del transporte

11. Hugo Palmarola-Sagredo, "Diseño industrial estatal en Chile: 1968-1973" (Conferencia ciclo "Testimonios de la Modernidad", Santiago, Chile, Escuela de Diseño, Fadeu, Pontificia Universidad Católica de Chile, 12 de noviembre 2002). <https://es.scribd.com/doc/134231135/diseno-industrial-en-chile-timeline-design-chile>.

12. Pedro Chaskel, dir., *Venceremos*, 1970.

público es reforzada como condición de trabajo en la imagen de unos carretoneros que empujan pesadamente sus armastostes. Las cosas (autos, micros, carretones), son protagonistas de ambientes de clase, pero lo son como personajes de una dialéctica de clases que distribuye desigualmente los recursos materiales.

En *Venceremos* el cineasta progresista a través del montaje en la caracterización de la clase alta como provista de todos los recursos, especialmente los suntuarios. Infinidad de cosas como vestidos, electrodomésticos y alimentos posan en vitrinas plenamente iluminadas, con afiches de turismo, maquetas de aviones y de cruceros como el Queen Elizabeth II, o exaltándose como artefactos gloriosos diversos electrodomésticos, lavadoras y jugueras¹³. La relatividad entre los objetos y los escenarios pobres y ricos se reitera más adelante cuando una decena de niños juega en un basural. Mientras escarban la basura buscando residuos útiles. El documental imprime sobre la secuencia la versión musicalizada del poema de Gabriela Mistral “Dame la mano y danzaremos”. Frente a esta realidad todos, cualquier objeto de la sociedad de consumo, resulta repelente y ofensivo.

El nuevo cine chileno y el cine de la Unidad Popular acostumbran a estos modos retóricos. La pobreza de la clase trabajadora, que es un desafío para la gestión gubernamental, constituye un objetivo fundamental de la retórica de su cine; la pobreza de los campamentos, de la vida en el campo, del mundo de los mineros del carbón, de los mapuche, y los problemas sanitarios como el alcoholismo o el aborto, tienen representaciones escénicas con prioridades objetuales que exponen el plano del trabajo doméstico. Por ejemplo, respecto de la escena de los lavaderos, en el documental *Aborto* aparece la artesa como un objeto del interior-exterior del mencionado; la protagonista afligida por su embarazo no deseado trabaja en la artesa en esa intemperie interna del patio del conventillo¹⁴. Del mismo modo, en *Reportaje a Lota* de José Román aparecen artesas y hornos colectivos para el horneado del pan, escenarios femeninos comunitarios que replican la vida conjunta de los hombres bajo tierra¹⁵.

Todos estos artefactos que son contemporáneos a los objetos fílmicos de Raúl Ruiz, a esa escalera que sube al revés uno de los poetas de *El tango del viudo* o a la maleta que porta a un autómata, lo son también del tocadiscos IRT o del televisor Antú del Instituto de Diseño Tecnológico de Corfo. De esta contemporaneidad se quieren destacar dos aspectos: primeramente, como materiales de tiempos modernos es necesario



13. Chaskel, *Venceremos*, 1970.

14. Pedro Chaskel, dir., *Aborto*, 1965.

15. José Román, dir., *Reportaje a Lota*, 1970.



pensar cuán representativos son de estos mismos. Como sostiene Gianni Vattimo, si lo moderno es la perfeccionada aplicación operativa de la razón, de la “iluminación” lógica sobre los fenómenos¹⁶, entonces los objetos, los bienes de consumo, de las escenas de la película de Chaskel son elementos modernos. Así lucen en un escaparate, medio ambiente exclusivo de lo nuevo, apuntan a la funcionalidad y al placer bajo un incremento de forma, y se presentan hacinados, abundantes, destinados a alcanzar a todos los sujetos bajo su particularidad de consumidores y como plan de impulso irrefrenable. Los objetos del régimen cinematográfico de la miseria de la Unidad Popular no son modernos, no representan ninguna innovación puesto que más bien figuran el agotamiento, el desgaste, el uso más allá de la vida útil, parecen rezagados de la corriente funcional y formal de lo moderno, cosa que ejemplifica el motivo de los carros de tracción humana en *Venceremos*.

La condición de los objetos de Ruiz es problemática. El problema tiene que ver con el hecho de que se trata de objetos con apariencia paupérrima, como una maleta vieja o una botella de vino sin etiqueta, pero su identidad actual se basa en el hecho de ser cosas resemantizadas: una escalera que sirve para colgarse y que no lleva a ninguna parte; unas botellas que componen un laberinto de luz como un aparato de visión; una botella de vino que madura el agua de un calcetín; una silla catalogada como obra de arte. El uso singular, atípico y estrafalario saca esas cosas de la ordinariedad de lo cotidiano y les otorga el valor de artefacto poético, cosa de vanguardia, de cosa modernista y paradojalmente mágica, el propio Ruiz arriesga el adjetivo en *Las seis funciones del plano*:

Cada objeto del set (es decir aquellos objetos que activan: son activados por algunas de las acciones en las que culmina el flujo de movimientos, evidentes, discretos o potenciales) debiera tener propiedades mágicas. Mágicas en el sentido más simple de la palabra, como se habla de espada mágica, llave mágica, poción mágica. La acción y pasión de estos objetos mágicos tejidos entre sí y con las acciones, forman un sustrato de hechos irreales en el sentido de que no están sujetos a verosimilitud.¹⁷

A continuación, y siguiendo las coordenadas ideológicas y estéticas que se han ido desarrollando, se analizarán cada uno de los filmes de esta breve muestra.

16. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Barcelona: Gedisa editorial, 1998), 10.

17. Raúl Ruiz, “*Las seis funciones del plano*”, en *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*, editores Valeria de los Ríos e Iván Pinto (Santiago: Uqbar editores, 2010), 313.

La Maleta

La maleta tiene aspecto de objeto antiguo, de maleta baúl. Jean Baudrillard dice del objeto antiguo que “[...] no es afuncional, ni simplemente ‘decorativo’, sino que cumple una función muy específica en el marco del sistema: significa el tiempo [...] No cabe duda que no es el tiempo real, sino que son los signos, o los indicios culturales del tiempo lo que se recupere en el objeto antiguo”¹⁸. Pero el tiempo de evolución lógica que representa la maleta, por ejemplo, anterior a la incorporación de ruedas, es real en el sentido que se imprime como razón del esfuerzo de uso, de su sentido enfático de carga. El hombre carga la maleta, subiendo y bajando escaleras desde una pensión a otra. Es parte de sus atributos anexos, como una influencia que recibe, el del movimiento efectivamente dudoso puesto que se inserta en una acción cíclica. El portador de la maleta, con un sistema de botellas y líquidos, reanima al hombre encerrado en esta mediante la aplicación por la nariz con el recurso de mangueras de los líquidos de apariencia acuosos, viscosos. El hombre encerrado se va reanimando de a poco hasta que encierra en la maleta a su demiurgo.

Lo cíclico o la metamorfosis¹⁹, más que una fijación ideológica, mitológica, de Ruiz, que, por ejemplo, hace regresar a la muerta en *El tango del viudo*, o a los marineros muertos en *Las tres coronas del marinero*, puede ser pensada como parte de esas teorías sobre los objetos escénicos que el cineasta despliega en diversos textos. Pensados como un conjunto de personajes y objetos en movimiento en espacios que se abren y cierran los elementos de *La Maleta*, su causalidad reincidente, corresponden a un sistema funcional. El domingo 28 de noviembre apuntó Ruiz en su *Diario I* que después de la dimensión dramática de los objetos funcionales se podía:

Privilegiar las relaciones entre objetos y hacer moverse a los personajes entrando y saliendo de un conjunto de objetos en interacción. Este



18. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (Madrid: Siglo XXI, 2010), 78.

19. En su libro *Metamorfosis*, Valeria de los Ríos consagra teóricamente esta categoría de existencia poética o ideológica que le había sido impuesta a Ruiz por diversos autores desde las exégesis de comienzos del 2000. Dice al respecto: “Así en este libro se inicia un recorrido en espiral sobre la obra de Ruiz, que va hilvanando distintos aspectos de su carácter metamórfico: desde una lectura que habla de las territorialidades geopolíticas desde donde su obra emerge, hasta su dimensión material y comunitaria; desde su dimensión barroca, melancólica y ruinosa, hasta su movilidad y su vínculos con la memoria de un pasado traumático, anclado en el golpe de Estado; desde una politicidad potencial que surge desde procedimientos y una poética lúdica e infantil, hasta una mirada traspasada por el exilio”. Valeria de los Ríos, *Metamorfosis, Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz* (Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2019), 13.



procedimiento se puede llevar muy lejos a) Por simple extensión de las posibilidades de cada objeto, poniéndolos en actividad más allá de las necesidades de la acción [...] b) Por reflexión de los objetos en los personajes. c) Por revelación de los personajes a través de las potencialidades perversas de los objetos.²⁰

El sistema de los objetos de *La Maleta* coincide con las alternativas b y c. La identidad de personaje y objeto se complica porque una cosa que se lleva y que se reanima deviene personaje, y con una apariencia casi idéntica al que lo despierta, por lo que en este caso se cumple esa reflexión entre objetos y personajes de la que habla Ruiz. En cuanto a la funcionalidad de la maleta está esa otra, relativa al equipo de reanimación: recipientes de vidrios, mangueras y líquido, un set de química antigua, romántica, que en vez de usar calor usa aire. La cualidad vítreas del objeto, transparente, y su función heterodoxa, reanimar al autómata, la define como el arquetipo de todos los artefactos de vidrio, especialmente botellas, dispuestos para fines de conocimiento en tantas películas de Ruiz, a lo menos en *El tango del viudo* y *Tres tristes tigres*.

El tango del viudo

Aunque en la maleta se sufre la autonomía del objeto, el autómata se libera, lo característico de los motivos de su extensión dramática es que se carga, es un peso que hay que llevar. La historia de la maleta es con relación a los objetos la de una o dos tareas absorbentes, en cambio en *El tango del viudo*, la mayoría de los objetos son independientes, asedian a los personajes. El viudo y su sobrino son asediados por las apariciones rasantes de una peluca móvil y de un auto a cuerda, esas presencias que brotan de debajo de las camas ponen a la película, que ya se define espacialmente por la estrechez, en el ángulo subordinado del contrapicado.

La presencia y comportamiento de la peluca y del juguete a cuerda que se animan por si mismos tienen que ver con el estado civil del viudo. Hay una conexión entre estas apariciones y las apariciones de la difunta que lo requiere amorosamente. La peluca parece un animal, es de los pocos objetos con evocaciones animales en este periodo del cine de Ruiz –hay unos caballos circunstanciales en *Nadie dijo nada*–, la cosa parece un perro lanudo, un roedor, por su adhesión al suelo, hay entre éste y el juguete un principio de oposición, dialéctica entre lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo técnico,

20. Raúl Ruiz, *Diario. Volumen I. 1993-2001* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017), 31.



mecánico. Se entiende que estas presencias invaden la vida del viudo y del sobrino. El único objeto en el film que brota de su iniciativa es el conjunto de botellas en el que envasan agua de lavado de medias. No hay justificación lógica para tal tarea, pero lo relevante es que dramáticamente los personajes tratan las botellas como botellas de vino que maduran, que se deben agitar y a las cuales es necesario inspeccionar su color. Sobre esto último, como contenedores, las botellas se emparentan con *La Maleta* como estructuras de transparencia y dispositivos escópicos. Dichos objetos pertenecen a los numerosos aparatos de visión, a los persistentes dispositivos de transparencia que deslumbran en *Tres tristes tigres*.

Sobre el motivo del invadir, presente en la película, parece corresponder a una variación del esencial pensamiento de conjuntos escénicos y dramáticos de Ruiz, de formas de comunidad. Valeria de los Ríos en *Metamorfosis* se refiere al punto relacionando al conectar la poética de Ruiz con la teoría de la *Communitas* (2003) de Roberto Esposito, comentando que, en relación con los objetos: “[...] en el cine de Ruiz, dotados de vida, serían entidades afectivas puestas al servicio de lo común”²¹. El invadir congenia con la imagen de lo atestado, que es una forma paradojal de la comunidad. Departamentos pequeños, gente apretada en espacios estrechos, cámaras invasivas, planos cerrados. Este comportamiento espacial y dramático en los años sucesivos, en la Unidad Popular, irá cediendo hacia la figura de la masa, en *Palomita Blanca* y *El Realismo socialista 2023*.

El singular fenómeno de retroceso íntegro de la película desde el funeral del tío, resulta como una decisión de montaje que se supone contemporánea y por cuenta de Valeria Sarmiento, y que unifica todo: la parte de los vivos y la de los muertos, bajo un principio de causalidad literalmente superior o sobrepuerto, como una vida después de la vida. Las cosas, retrocediendo, parecen normalizarse en un despliegue escénico inesperado y fluido a la vez, y la confirmación de esa especie de autonomía de sentido es la irrupción de esa lengua invertida. Lengua al revés, prefiguración del mundo al revés y de los retruécanos populares que varias décadas después van a interesar a Ruiz en *Cofralandes* (2002) y *La Recta provincia* (2007).

Tres tristes tigres

En el filme de 1968 hay muchos objetos interesantes, es decir, dramáticamente notorios, unos planos arquitectónicos que Tito, el protagonista, pasea por media

21. de los Ríos, *Metamorfosis*, 51.



ciudad; unos catalejos dispuesto para uso público en la cumbre del cerro San Cristóbal con el que el trío de vagabundos identifica “picadas” en la ciudad donde comer y beber, una botella que contiene un billete. Pero el objeto que ocupa al presente texto, por su centralidad y complejidad, es el sistema de botellas vacías que uno de los personajes dispone en las mesas y en el suelo del bar Far West en la madrugada, pues tiene doble función, laberinto y máquina de ver. Los pocos comensales que resisten están borrachos, algunos bailan emparejados, otros beligerantes se pasean entre el laberinto con botellas en la mano a modo de arma, el personaje del actor Luis Alarcón dirige la configuración del gran artefacto que abarca todo el salón. Sosteniendo una botella como mirando a través suyo, horizontalmente, haciendo las veces de visor y pantalla le pide a un funcionario con un foco seguidor que ilumine aquí o allá para generar un fenómeno de rebote de reflejos entre las botellas, que trae visiones de la calle a la botella visor: “[...] ese puntito que aparece de repente qué será [...] es la estación Mapocho, esa ralla es el Mapocho [...] esta otra que viene a ser Independencia”²².

En su ensayo *Las seis funciones del plano*, Ruiz propone que:

[...] un plano está compuesto de una serie de objetos ligados por acciones, el todo ligado por un punto. Un plano está compuesto de objetos ligados por acciones, el todo envuelto por un punto de vista. Los objetos ligados por el punto de vista dado por la cámara tienen relaciones entre ellos, las que pueden prescindir del punto de vista. Aunque la cámara no estuviera ahí para su punto de vista, los objetos se contarían sus historias. Las microficciones en contadas por el set se jerarquizan con la aparición del punto de vista.²³

Sobre las botellas que abundan en la poética material de Ruiz, sobre el vidrio, la siguiente reflexión de Baudrillard puede contribuir como elemento de juicio:

'[...] la virtud esencial, que es moral: su pureza, su lealtad, su objetividad, la inmensa connotación higiénica y profiláctica que lo convierte verdaderamente en material del porvenir, un porvenir de denegación del propio cuerpo y de las funciones primarias y orgánicas en beneficio de una objetividad radiante y funcional de la cual es versión moral, por lo que toca al cuerpo, la higiene' la ambigüedad del vidrio se destaca claramente cuando se pasa del hábitat al consumo y al condicionamiento en el que su uso se amplía todos los días.

22. Raúl Ruiz, dir., *Tres tristes tigres*, 1968.

23. Ruiz, “*Las seis funciones*”, 306.

Aquí, todavía, el vidrio conserva todas sus virtudes. Defiende al producto del contagio, no deja pasar más que la mirada. 'Contener bien y permitir ver' Esta es la definición real del condicionamiento.²⁴

Baudrillard piensa desde el primer mundo, desde las génesis materiales e imagina el vidrio construyendo estructuras de gran contenido o de urbanidad; en cambio, las botellas de Ruiz pertenecen a la marginalidad del tercer mundo. Porque son transparentes permiten ver a través de ellas, pero su visión es opaca, borracha, y dudosamente higiénica, de hecho, la escena del laberinto contiene un notorio pasaje escatológico.

En *El tango del viudo* las botellas, que, a pesar de contener agua sucia, parecen en proceso de envejecimiento, funcionan como cuerpos translúcidos para ver dentro o más allá. Este motivo objetual pertenece a una poética óptica, o escópica, de Ruiz, que prefiere la opacidad de la mirada, que desafía la idea de la visión prística, pura. Esta doctrina estética se desarrollará muchos años después en *El tiempo recobrado*, donde el pequeño Marcel Proust enfrenta en un salón señorial un laberinto de sombreros y en el que recibe una especie de visor de diapositivas que le revela imágenes de muerte.

Como último apunte sobre el grado de sintonía de Ruiz con su tiempo, conviene resaltar que el sistema de luz de *Tres tristes tigres* es casi contemporáneo a las protagónicas herramientas de labranza y carpintería que aparecen en la película *El Chacal de Nahueltoro*, objetos y artefactos opacos para caracterizar la desigual propiedad de la tierra, el trabajo carcelario como pedagogía, y la herramienta agrícola como instrumento de muerte²⁵.

Nadie dijo nada

Junto con *La Maleta* y *El tanto del viudo*, el argumento de *Nadie dijo nada* es de los más desaforados. Una compañía de poetas juerguistas circula entre recitales de poesía y bares, y en todos ellos se encuentran con el Diablo con aspecto de animador argentino de cabaret. Por supuesto la escritura poética se mezcla con la costumbre del Diablo de hacer favores y cobrar con el alma. A pesar de este guion realista y fantástico a la vez, el mundo de los bares parece genuino,



24. Baudrillard, *El sistema*, 42.

25. Miguel Littín, dir., *El chacal de Nahueltoro*, 1969.



documental; pese a este realismo hay pocos objetos que mencionar, quizá porque se trata de un mundo unidimensional, emparentado con el de *Tres Tristes Tigres*, pero más cerrado aún.

Como mundo de poetas, los materiales que pormenorizan la circulación, casi siempre ebria, por tabernas, casas y calles, son elementos verbales. Sólo dos objetos acaparan la atención de la conciencia de los objetos fílmicos. El primero es definitivamente cotidiano, como la silla de *Palomita Blanca*, una escalera apoyada en el muro de un pasillo que recorren dos de los poetas, uno de ellos completamente borracho y feliz. El poeta ebrio apoya la escalera contra el muro y asciende por la parte posterior, colgando, la postura tiene tanto de juego que el poeta, vestido con un abrigo que le queda grande se cuelga y se balancea. La escena relaciona al poeta, con el ebrio y el niño, analogía plausible en el universo de Ruiz donde esos personajes abundan, pero no coinciden.

La otra singularidad de la escena anteriormente descrita es la del juego físico; en el cine del director de *La maleta*, hay retórica verbal, violencia física, y rígidos espectáculos escénicos, pero poco o nada de gimnasia. El juego con la escalera tiene algo mítico mágico que se suma a la presencia del Diablo. Es cosa conocida que es algo de mala suerte pasar por debajo de una escalera, por lo tanto, es posible suponer que lo sea aún más colgarse de ella por debajo. Esta referencia a acciones de dicho tipo prefigura el largo listado de cosas nefastas que forman parte de las creencias en Chiloé y que aparecen en la película *Las Soledades* (1992), donde, además, como se ha propuesto en otros textos²⁶, corresponden a las formas de causalidad inusitada del mundo de Ruiz.

Los otros objetos de la película son difíciles de definir de modo singular porque, dada su complejidad, bien podrían corresponder a la categoría de fenómenos. El primero sucede durante una especie de conferencia que parece referirse a una generación de poetas..., En mitad de su discurso un conferencista dice haber visto “una película de Ramon Navarro”. Este supuesto cineasta es incierto, se desconoce si pertenece a la erudición o a la imaginación de Ruiz, sin embargo, lo sorprendente es que, una vez referido el personaje las luces se apagan y se proyecta una especie de paisaje en blanco y negro.

26. Pablo Corro, “Las soledades: de lo sobrenatural y el aburrimiento”, en *El cine de Raúl Ruiz, fantasmas, simulacros y artificios*, Valeria de los Ríos e Iván Pinto editores (Santiago: Uqbar Editores, 2010), 271-287.



La toma de la proyección se hace desde lejos, en un plano general, por lo tanto, el cuadro proyectado se ve pequeño y el motivo indiscernible. El formato parece encontrarse en 16 mm o de diapositivas, lo que permite recordar el clásico paisaje de Nicéforo Niépce. El objeto es la proyección, la diapositiva o la película. Insistiendo en la necesidad visual del discurso, el conferencista nombra a una serie de poetas entre los que se encuentran Andrea Righetti, Carlitos Toro, Maldonado, Lleida y Carles, que son representados por diapositivas en estilo fotográfico de carnet. Otra vez, no hay certeza de la identidad de los personajes, pues se presentan como espectros al ser a su vez inciertos y visibles, pero importa el interés de Ruiz por el aparato visual en la institucionalidad de los poetas, de sus conferencias y generaciones. Con forma y sentido diverso a las botellas de *El tango del viudo*, o de *Tres tristes tigres*, con sentido material diferente pero sentido escénico semejante, las proyecciones de *Nadie dijo nada* recuerdan la centralidad de los objetos visuales en la obra de Raúl Ruiz en el periodo en cuestión.

Palomita blanca

Los objetos en *Palomita blanca* se dividen en icónicos, como es el caso de la silla, muñecas y Mini Morris, y en verbales, como la cámara fotográfica, la ballena y los televisores del relato delirante del profesor. El sistema de sentido dramático que los contiene es el melodrama definido por la dialéctica entre deseo e impedimento, el primero de estos de carácter amoroso, pero expresado a través de objetos como drama de clase. Esta cierta riqueza de elementos icónicos y verbales tiene que ver con el carácter oral y dramático hacinado de la escena nacional, con la política partidista a flor de piel.

En la mansión de Carlos, el joven protagonista, hay hordas de sirvientas que circulan por la casa como componiendo coreografías; por otro lado, en la vivienda de María —la heroína— la gente vive amontonada, donde unos invaden los hogares de los otros, y no hay privacidad. Las elecciones presidenciales inundan los parques, incluso los techos de las casas se visualizan con los adherentes de las diversas facciones políticas presentando la más masiva y dialéctica de las formas de la política, que aparece en estos filmes de Ruiz entre 1963 y 1973, donde se observan los contrincantes partidarios que se batían a palos en los techos del barrio de María. Este mundo repleto es comentado una y otra vez por la protagonista, de eso se trata la figuración verbal, la relación oral de una imagen, por ejemplo, se da cuando María cuenta que “ella y él” entraron desnudos al mar, y



la escena del filme muestra la acción. Por otro lado, un caso de insistencia oral de la película, un relato entre varios, es cuando María describe la casa de Carlos, cuando la deconstruye desde su discurso de clase, que se encuentra mediatizado por los tropos de la tele y la radio: “[...] cuadros antiguos, biblioteca [...] piezas de la empleada más grandes que mi casa, autos, una reja muy grande, alfombras muy bonitas, muebles muy bonitos, hay muchas otras cosas bonitas como lámparas, menaje, vestidos muy bonitos”²⁷.

Un pasaje de objetos icónicos, fuertemente expresivo de las jerarquías sociales en el mundo de Carlos, es cuando éste va a la habitación de una de las sirvientas más jóvenes con la intención de acostarse con ella. La habitación está llena de muñecas de juguete, desnudas y con las cabelleras desmelenadas. La joven lo recibe peinando una muñeca como interpretando el papel de niña y mujer a la vez. Cuando Carlos y la sirvienta se meten a la cama, la cámara los deja fuera de campo y hace un paneo a la izquierda, mientras las muñecas son arrojadas contra el muro. A pesar de estas escenas, la objetualidad verbal tiene prioridad en *Palomita Blanca* y resulta como un sello de su excepcional sintonía con el clima social y político, tipificado minuciosamente por las retóricas partidistas, y con la imagen de las masas como agente de las transformaciones culturales y materiales.

Sobre la silla, objeto principal de la película, una cita de Alessandra Merlo que le conviene dado su figuración conjunta con el pintor, como una sola cosa, acredita su carácter funcional y su rol de obra de arte: “Si en la imagen se encuentra un personaje enfocado y, a su lado sobre su cuerpo, un objeto, igualmente enfocado, podríamos nombrar este plano personaje con objeto o bien personaje y objeto”²⁸. Silla y pintor se desenvuelven como personaje y objeto de un microdrama que le da algo de sentido a la escena absurda del profesor que hace que el curso se acerque a la ventana a mirar el milagro de la acción artística; la silla y el pintor son elementos activos, cosas para ver, donde siempre la objetualidad icónica enfatiza el acto de ver. El matiz visual de la escena resulta del hecho de que lo que vemos, al hombre pintando la silla, mientras es simultáneamente narrado como un gesto didáctico propio de la clase o como una formulación poética que merece ser duplicada, como la figuración insistente de un hecho mental, de un raciocinio.

27. Ruiz, *Palomita Blanca*, 1973-1992.

28. Merlo, *Los útiles*, 127.

El realismo socialista de 2023

La versión de reciente autoría de Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, aquella filmada en 1973 y editada en 2023, se desea desarrollar en el presente apartado. La versión original montada en 1973, que ocurre en dependencias de fábricas tomadas para el área social y en gabinetes de burócratas y poetas burócratas, no presenta objetos memorables, salvo las herramientas invisibles que son señaladas al acusar a un obrero de habérselas llevado para la casa, caso que es interpretado por el imputado como un malentendido retórico. En la versión nueva hay algunas escenas de fábricas y de manipulación de grandes mecanismos, pero se trata de planos breves y abstractos que nada dicen de la singularidad del artefacto.

Un mecanismo sobresaliente, sin embargo, es aquel de los fotógrafos de caballete en la plaza Baquedano. El sitio luce repleto de gente y tres o cuatro fotógrafos se reparten el espacio. La cámara de Ruiz describe el lugar haciendo un travelling circular, desde afuera hacia adentro; en la periferia de la imagen se ve la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, las torres de Vicuña Mackenna con la Alameda, los edificios Turri, y mientras gira la cámara dejándose enganchar de tanto en tanto con el lente enfrentado de las cámaras, se escucha la voz en off de uno de los poetas burócratas que dice: “Cuando a uno le dan una responsabilidad de esta naturaleza es obvio que tiene que rodearse con gente de confianza, llamar a los muchachos, gente que ha estado con uno siempre rodeándolo, son buenos muchachos, son buenos poetas, no son militantes pero están a la izquierda y pueden llegar a militar”²⁹. El discurso político, aunque con sentido de camaradería, no esconde la lógica organizacional y lo interesante es que esta se despliega visualmente en movimiento, de forma circular y por referencia a cámaras fotográficas, máquinas de hacer imágenes.

Sobre la factura de la escena podemos suponer que los registros, visual y auditivo, son de 1973, y que el montaje es de 2023. Hay que insistir sobre el efecto mental que tiene la voz en off del poeta sobre la imagen de la plaza, de la gente y de los fotógrafos con sus cámaras; tal como ocurre con la voz del profesor sobre la imagen de la silla, el objeto deviene un sonido, en este caso una voz. Algo dice Ruiz al respecto en su *Diario I*:

Al mismo tiempo recomienzo a tener ideas teóricas, sobre todo respecto a la banda de sonido. Una curiosa ficción teórica, según la cual los micro



29. Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz, dirs., *El realismo socialista*, 2023.



acontecimientos que constituyen una secuencia hay que imaginárselos emparejados con sonidos, de tal manera que se pueda decir indiferentemente que el sonido envuelve al objeto que el objeto envuelve al sonido.³⁰

La secuencia además tiene sentido por la fuerza convocante de la circularidad que liga los giros del automóvil-lente con la noción de “rodear” que refiere el poeta, pero tiene el valor de la velocidad misma que aporta el auto. Lo mencionado resulta extraño en el cine de Ruiz, que más bien es moroso con las máquinas, baste recordar la micro “la liebre” que inicia de modo cansino *Tres tristes tigres*. La secuencia es una excepción de fervor dinámico que se cree trae bien a colación la frase de Baudrillard:

Además de resumir las oposiciones y las significaciones latentes del interior doméstico, el automóvil le añade una dimensión de poderío, una trascendencia que le faltaba, sin poner en tela de juicio el sistema mismo: la cotidianidad privada cobra con el automóvil, las dimensiones del mundo, sin dejar de ser la cotidianidad: el sistema se satura eficazmente, de esta manera sin rebasar sus bordes.³¹

Por último, y sin argumentos concluyentes sino más bien intuitivos, se puede proyectar la plaza, las cámaras fotográficas, las palabras del poeta, y la representación giratoria como un reloj complejo, que mide un tiempo que compromete a 1973 y a 2023. Los otros objetos notables en *El Realismo socialista* son las astas de banderas que sirven como bastones para que los obreros se preparan para el enfrentamiento final, definitivo. Hay una escena musical en que los trabajadores ensayan coreografías marciales, lo notorio es que se los ve sonriendo como si se tratara de un juego, de una posibilidad imposible, la del enfrentamiento entre bastones y armas de fuego. Los primeros objetos mencionados son un emblema de la lucha obrera, se los ve por ejemplo en *La Batalla de Chile* (1977) al aparecer en las marchas encabezadas por las juventudes políticas, por los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)³², y también bajo una simulación realista en los enfrentamientos a bastonazos entre upelientos y momios en el Parque Forestal, al mismo tiempo que en los techos del barrio de la María por Avenida Matta en *Palomita Blanca*. No cabe duda de que el bastón, por su formalización y tarea, es un instrumento arcaico.

30. Ruiz, *Diario. Volumen I*, 125.

31. Baudrillard, *El sistema*, 70.

32. Patricio Guzmán, dir., *La Batalla de Chile*, 1977.

Conclusiones

El presente estudio se ha propuesto organizar sus nociones concluyentes formulando tres sistemas poéticos objetuales presentes en la obra de Ruiz en la filmografía estudiada. Para su definición, se consideraron los principios de semejanza icónica o sintonía audiovisual entre los objetos de las obras, es decir, mediante el parecido figurativo de forma, de identidad funcional entre las cosas debido a la afinidad operativa que exhiben; y, por último, a través de conexiones ideológicas o producción de ideas que ellas suscitan en su despliegue dramático y escénico.

Cuerpos vítreos

Se desea denominar al primer sistema identificado como el de los cuerpos vítreos, siendo el más difundido y encontrándose en los audiovisuales *La Maleta*, *El tango del viudo* y *Tres tristes tigres*. Su calidad de continente es relevante y se materializa en vidrio, tomando la forma de botellas y de otros recipientes de gabinetes de química, en cuerpos de transparencia. En *El tango del viudo*, por ejemplo, contiene agua con detergente, en *La Maleta*, por otro lado, aparece como un líquido viscoso y transparente que tiene una vaga semejanza con el agua, y en *Tres tristes tigres*, finalmente, se trata de botellas vacías. El líquido de *La Maleta* es el más excepcional por su cualidad de dar vida al humanoide, en tal caso esa agua es análoga a la sangre; en cambio, el líquido de las botellas de *El tango del viudo* surge de una afición operativa incierta del viudo, acumular agua con detergente y tratarlo como si fuesen botellas de vino que se ponen a envejecer. En tal caso, puede observarse que el sentido de este objeto es paródico.

Las botellas de *Tres tristes tigres*, por otro lado, funcionan como aparatos ópticos pues parten de un gran laberinto de refracción, donde esa capacidad de ver se impone por sobre la de contener agua o hacer circular aire. Son entonces aparatos ópticos conjugados con una luz artificial de un foco seguidor que guía los reflejos, y su virtud es la de la visión obtusa e indirecta de lo exterior. Entre los sistemas vítreos de *Tres tristes tigres* y *La Maleta* se alude a funciones orgánicas, de videncia y de reanimación. En los tres casos los medios objetuales de estos sistemas poéticos son materialmente paupérrimos, residuales, y en el caso específico de *La Maleta*, se presenta anacrónico. Estos artefactos que expresan una ciencia popular o fuera de lugar corresponden a un medio de acción exterior a la historia, de la contingencia, históricamente impulsado en sentido contrario que el de la revolución. Sin embargo, esa discrepancia no es total porque representan el afán revolucionario de construir artefactos, por absurdos que parezcan.



Juguetes



El otro sistema es el de los juguetes, lo componen las muñecas y la silla de *Palomita blanca*; las pelucas y los autos a cuerda de *El tango del viudo*; y la escalera de *Nadie dijo nada*. Dichos juguetes, que están sujetos a una forma rebelde, surgen de debajo de las camas en *El tango del viudo*, y, por otro lado, son arrojados a los muros en *Palomita blanca*. La escalera en *Nadie dijo nada*, sin embargo, puede comprenderse como un juego, no un juguete, pues aparece como un aparato del que colgarse y el que se puede escalar al revés, en cambio la silla es un artefacto interpretado como obra de arte que en tanto cosa híbrida recuerda esas oscilaciones del sentido del juguete, figura funcional, reajustada en sus medidas y reducida en sus operaciones.

Los juguetes mencionados, salvo la silla que siempre merece dudas sobre su estatuto, se presentan como cuerpos interiores, encerrados, a ras de suelo, como pueden verse al estar atestadas las muñecas en la pequeña habitación de la sirvienta, o la escalera de *Nadie dijo nada* en un pasillo vacío. La silla como objeto de espectáculo, para ser visto por las estudiantes, que se exhibe a pleno día en la calle, puede interpretarse si se tiene en consideración que la teoría del artefacto como obra de arte tiene algo honroso y el juguete algo vergonzante. Sobre la vergüenza, los juguetes de *El tango del viudo* y de *Palomita Blanca* plantean sugerencias sexuales; en el primer caso aparecen como cosas mágicas, cosas de aparecidos, asociadas a los deseos eróticos de la difunta, asimismo es el caso del episodio de las muñecas que surge en *Palomita Blanca*, cuando Carlos el protagonista va a acostarse con una de las sirvientas, la joven colecciónista de muñecas. A pesar de su ambigüedad moral, los juguetes no pueden negar las evocaciones infantiles que imponen los propios objetos al margen de la disposición de uso de los personajes. Si los cuerpos vítreos operan funciones inmateriales, los juguetes son concretos, objetivos y materiales, aunque en gran medida disruptivos.

Proyecciones

En *Nadie dijo nada* y *El realismo socialista* se proponen notorios aparatos de proyección. No se trata de dispositivos de visión pues de lo contrario se incluiría el laberinto de las botellas de *Tres tristes tigres*., sino de grandes artefactos de producir imágenes, que a su vez componen comunidades. El aparato de *El realismo socialista* requiere la existencia de La plaza Baquedano, donde se desenvuelven y observan



los edificios en torno, los autos que pasan, la gente que se dispone en torno del monumento, el monumento, los fotógrafos con sus cámaras de caballete y la voz en off del poeta que se imprime sobre todo de manera aglutinante, tan integradora como el acto de la cámara de girar filmando todo. Su construcción de comunidad requiere de tres elementos: de la voz, que es una proyección sobre la escena, de una imagen sobre la imagen, las cámaras que enfrentan el objetivo y aluden al acto de captar visualmente, y del discurso del poeta, en el que habla de rodearse de buenos poetas y políticos, de gente leal. La lealtad es en sentido moral, la virtud análoga al giro físico.

Dada la complejidad del mecanismo se impone la sugerencia de un reloj, pero el tiempo no juega en esta figura, por lo que resulta mejor pensar en un taumatropo con sus imágenes y sus giros. En cuanto a la comunidad, los proyectores de *Nadie dijo nada* componen la de los poetas, surgiendo primeramente a propósito de un filme citado en la charla sobre poesía, donde la imagen de la película parece central y en cierta forma detiene la prioridad verbal del relato, pero lo extraño resulta en que en el plano distante la imagen es ilegible o inteligible sólo para los poetas, es decir, un refuerzo de su comunidad. Posteriormente el grupo de los poetas es detallado, cada uno es nombrado y presentado en una diapositiva, sin más antecedentes que su apariencia. En tal caso las proyecciones no son parte de un programa de saber, de entrega de antecedentes, sino sólo de figuración de efigies, de presentación de personajes que no la requieren. Idea, o forma, que hace pensar en el cine y en una teoría de este a falta de antecedentes, y que resulta enemiga del conflicto central, por supuesto.

Al margen de la pertinencia de la atribución conceptual de surrealismo o no, resulta evidente que en estos filmes una cláusula dramática principal de la itinerancia y de la especulación retórica es la de la producción de artefactos, la de la interacción con aparatos híbridos, reciclados y resemantizados como obras de vanguardia pobres. Sin embargo, esos elementos resultan eficaces para reforzar la existencia de comunidades de sujetos, y para ejercitar la facultad de ver como atípicos recursos de asentamiento en el mundo. En función de estos objetos es posible prever el desarrollo estilístico e ideológico de los motivos objetuales en el cine de Raúl Ruiz en películas tan distantes como *Tres vidas y una sola muerte* (1996), *Cofralandes, Rapsodia chilena* (2002) o *La Recta provincia* (2007).



Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] Chaskel, Pedro, dir. Aborto. 1965.
- [2] Chaskel, Pedro, dir. Venceremos. 1970.
- [3] Guzmán, Patricio, dir. La Batalla de Chile. 1977.
- [4] Littín, Miguel, dir. El chacal de Nahueltoro. 1969.
- [5] Román, José, dir. Reportaje a Lota. 1970.
- [6] Ruiz, Raúl, dir. La Maleta. 1963.
- [7] Ruiz, Raúl, dir. El tango del viudo. 1967.
- [8] Ruiz, Raúl, dir. Tres tristes tigres. 1968.
- [9] Ruiz, Raúl, dir. Nadie dijo nada. 1971.
- [10] Ruiz, Raúl, dir. Palomita Blanca. 1973.
- [11] Ruiz, Raúl y Valeria Sarmiento, dirs. El realismo socialista. 1973.

Fuentes secundarias

- [12] Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- [13] Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- [14] De los Ríos, Valeria. *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2019.
- [15] Merlo, Alessandra-María. *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine*. Colombia: Universidad de los Andes, 2017.
- [16] Palmarola-Sagredo, Hugo. “Diseño industrial estatal en Chile: 1968-1973” (conferencia en ciclo “Testimonios de la Modernidad”, Santiago, Chile, Escuela de Diseño, Fadeu, Pontificia Universidad Católica de Chile, 12 de noviembre 2002). <https://es.scribd.com/doc/134231135/diseno-industrial-en-chile-timeline-design-chile>.
- [17] Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. (Santiago: Editorial Sudamericana, 2000).
- [18] Ruiz, Raúl. *Diario. Volumen I. 1993-2001*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.
- [19] Ruiz, Raúl. “La relación de los objetos en el cine”, en *Escritos repartidos*. Compilado por Bruno Cuneo, 37-49. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2024.

- [20] Ruiz, Raúl. “Las seis funciones del plano”. En *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Editores Valeria de los Ríos e Iván Pinto, 305-316. Santiago: Uqbar editores, 2010.
- [21] Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa editorial, 1998.



