

LAS REGLAS DEL JUEGO:  
HACIA UNA POLÍTICA DEL CINE EN DOS ESCRITOS DE RAÚL RUIZ

*THE RULES OF THE GAME:  
TOWARD A POLITICS OF CINEMA IN TWO TEXTS BY RAÚL RUIZ*

José Miguel Palacios  
Universidad Alberto Hurtado  
jpalacios@uahurtado.cl

RESUMEN

Este artículo estudia dos textos del cineasta Raúl Ruiz, escritos a comienzos de los años setenta y rescatados recientemente por el Archivo Ruiz-Sarmiento. El centro del análisis radica en la frase “las reglas del juego”, que el director repite para cifrar una dimensión política de su cine. Se argumenta que dicha frase emerge como atajo para discutir tres cuestiones diferentes: el sistema que ordena el quehacer cinematográfico, es decir, una política cultural del cine; los principios conceptuales de un “cine de indagación”; y, finalmente, las normas que superen la corriente estética que la tradición documental llama el “cine directo”.

PALABRAS CLAVE: Raúl Ruiz, política, cine, juego.

ABSTRACT

This article studies two texts written by filmmaker Raúl Ruiz in the early seventies, recently rediscovered by the *Archivo Ruiz-Sarmiento*. My focus is on the phrase “the rules of the game”, which the director repeats to cipher a political dimension of his cinema. I argue that the phrase emerges as a shortcut to discuss three different issues: the system organizing the activity of filmmaking, that is, a cultural policy of cinema; the conceptual principles behind a “cinema of inquiry”; and, finally, the rules that would eventually overcome the aesthetic tradition known in documentary studies as “direct cinema”.

KEY WORDS: *Raúl Ruiz, politics, cinema, game.*

*Recibido: 5 de marzo de 2018.*

*Aceptado: 5 de junio de 2018.*

*La règle du jeu* es el título del clásico de Jean Renoir que transformó el lenguaje cinematográfico en 1939 y también corresponde a una frase que Raúl Ruiz repitió, otorgándole distintos significados, en entrevistas y textos a lo largo de su carrera.<sup>1</sup> Para el cineasta chileno, ni el juego es uno solo ni la regla un mandato fijo y singular; por tanto, de su boca y letra la frase emerge siempre en plural: las reglas del juego. A pesar de la no concordancia exacta entre el título de Renoir y el mantra ruiziano (sólo se da en la traducción inglesa de la película, *The Rules of the Game*), hago la referencia aventurando que cuando Ruiz enuncia sus reglas del juego, invoca de pasada la célebre fiesta en el castillo del film francés, secuencia que parece:

(...) an elaborate game organized for the pleasure of the people making the film (...). To appreciate a Renoir film, one has to be “in,” one has to catch the winks exchanged between actors and the knowing glances tossed over the camera. And the spectator who does not pick up the invitation to play the game necessarily feels a bit left out (Bazin 77).

Estas son palabras de André Bazin sobre *La regla del juego* de Renoir, pero podrían aplicarse bien a cualquier film de Ruiz. La dimensión lúdica se menciona con frecuencia en diversas alusiones a su obra. Quien lo resume más claramente es Adrian Martin, cuando sugiere que ningún cineasta trabajó mejor la dialéctica entre “serious playfulness” y “playful seriousness” (*A Ghost* sin pág.). La literatura especializada también suele describir la afición de Ruiz por autoimponerse reglas en una serie de películas que constituyen juegos y ejercicios forzados de estilo (Bonitzer y Toubiana 110; Ciment 26). Al respecto, Valeria de los Ríos sugiere: “El juego como forma de experimentación está relacionado a la técnica cinematográfica que permite abordar la imagen de forma creativa. El cine y el juego se presentan para Ruiz como formas potencialmente contrahegemónicas, de ahí su potencial revolucionario” (*Infancia y juego* 22). De hecho, el cine entendido como un juego con reglas es una de las ideas centrales en su poética. Aparece en la entrevista de 1972 con la revista *Primer Plano*, donde el director habla del cine como un arte compilador de otras artes y, a su vez, compilador de una variedad de “gestos que, por estar asociados a una serie de reglas, son un arte en sí mismo” (Salinas et al. 37). Aparece, además, en una disquisición irónica y juguetona en la que Ruiz va más allá del cine: el deporte/juego de la burocracia, donde compiten Misterio contra Ministerio. Si Misterio fabrica objetos, “Ministerio trata de quedarse con ellos” (Ruiz, *Misterio y Ministerio* 114). Una de las diferencias principales entre ambos equipos consiste en que Ministerio “puede modificar abiertamente

---

<sup>1</sup> Este artículo expande una ponencia presentada en el coloquio *Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis*, realizado en la Cineteca Nacional de Chile el 26 de julio de 2016. Mis agradecimientos a Elizabeth Ramírez Soto, por su atenta lectura y sugerencias.

las reglas del juego sin ponerse en peligro” (Ruiz, *Misterio y Ministerio* 116), lo que explica en parte su superioridad. Normar un quehacer artístico y poder ajustar dichas normas, parece decir el cineasta, determina inevitablemente qué está *en juego* en la práctica de dicho quehacer.

¿Qué es lo que se nombra cuando Ruiz dice “las reglas del juego”? Como se desprende de estas menciones, sus reglas son múltiples y polivalentes. El propósito de este artículo es analizar las primeras figuraciones de esta frase, de la que me valgo para reflexionar sobre la relación entre cine y política teorizada por el joven Ruiz a comienzos de los años setenta. Si bien me refiero a apariciones posteriores de la frase, el centro de mi estudio lo componen dos escritos breves y tempranos rescatados por el Archivo Ruiz-Sarmiento del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, y publicados en el número 12 de la revista *Pensar & Poetizar*: “Cuatro temas y dos ejemplos”, manuscrito inconcluso, y “La experiencia cinematográfica bajo el gobierno socialista de Salvador Allende”, publicado originalmente en el diario argentino *La Opinión*, el 24 de octubre de 1973, a poco más de un mes del golpe de estado. La fecha del primero es incierta, pero como bien anotan Bruno Cuneo y Christian Miranda en su presentación (149), “Cuatro temas y dos ejemplos” debió ser redactado hacia fines de los años sesenta o bien a comienzos de 1970, pues allí el realizador esboza el concepto de “cine de indagación”, entre otras ideas que desarrollaría de forma más programática en el conocido “Diálogo con Raúl Ruiz” de Enrique Lihn y Federico Schopf, publicado en julio de 1970.

En lo que sigue estos textos serán contextualizados en el marco de los debates de la época en el campo cinematográfico. Argumentaré que bajo la frase “las reglas del juego”, el director cifra desde el inicio una dimensión política de su cine. Si los estudios previos hacen énfasis en la *poética* del cine de Ruiz, propongo que para aproximarse a su *política* es necesario comprender qué implican sus reglas del juego. La frase emerge como atajo para discutir tres cuestiones diferentes: las reglas del juego como el sistema que ordena el quehacer cinematográfico, es decir, como política cultural del cine; las reglas del juego como los principios conceptuales de un “cine de indagación”; y las reglas del juego como las normas de un cine que supere esa corriente estética que la tradición documental llama el “cine directo”.

## LAS REGLAS DEL JUEGO, O LA POLÍTICA CULTURAL DEL CINE

En “¿Qué hacer?”, el famoso manifiesto escrito por Jean-Luc Godard para el primer número de la revista británica *Afterimage*, en el que discute la diferencia entre el deber hacer películas políticas y el deber hacerlas políticamente, el cineasta francés afirma que ambas demandas pertenecen a concepciones opuestas del mundo: una idealista y metafísica, la otra marxista y dialéctica (15). Optar por la segunda alternativa implica, entre otras cosas, conocer “the history of revolutionary struggles and be

determined by them” (Godard 16). Por los días en que Godard escribía este texto, Ruiz aventuraba una respuesta similar en su manuscrito inconcluso. “El convencimiento de que el cine es el cine y mucho más, nos obliga a cambiar las reglas del juego y a juzgar, por ejemplo, a la revolución desde un punto de vista cinematográfico y no al cine desde un punto de vista revolucionario” (*Cuatro temas* 151). Al cineasta le cabría la tarea de pensar la revolución cinematográficamente (la función del adverbio es la misma que le otorga Godard a su hacer películas *políticamente*). Más acá de Godard, esta frase debe leerse como intervención dentro del panorama de manifiestos y textos críticos de cineastas latinoamericanos de la época, y en el plano más específicamente local, como adelanto de una manera de entender la estructura cinematográfica frente al incipiente triunfo de Allende.

Sobre la situación continental, los textos que componen el canon de los manifiestos cinematográficos del Nuevo Cine Latinoamericano [en adelante NCL] desarrollaron conceptos diferentes—la “estética del hambre”, el “cine imperfecto”, el “tercer cine”—pero todos ellos compartían un mismo propósito: trazar programas de acción para cambiar la función social del cine en la región (López 94; Del Valle Dávila 23). También compartían el diagnóstico: el sometimiento de América Latina a “formas sutiles” (Rocha 30) de neocolonialismo económico y cultural. En diálogo con Frantz Fanon, los cineastas teóricos-críticos del NCL se dedicaron a pensar la relación entre cultura nacional y cultura revolucionaria, poniendo el acento en el rol que le cabía al cine dentro de ese proyecto cultural. Si bien estos son rasgos comunes al grueso de los manifiestos de la época, cada uno de ellos respondía a contextos históricos y políticos específicos.<sup>2</sup> Así, cuando Ruiz plantea la necesidad de cambiar las reglas del juego para juzgar a la revolución “desde un punto de vista cinematográfico”, responde a la situación particular del advenimiento del gobierno de la Unidad Popular. Responde, a su vez, al principal sustento conceptual del “Manifiesto de los Cineastas Chilenos de la Unidad Popular”, publicado en diciembre de 1970 en el diario *El Siglo*. El controvertido texto local declamaba: “antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo” (Manifiesto 70, mi énfasis). La intervención ruiciana invierte el paradigma típico de la izquierda chilena tradicional, para la cual la relación entre cultura y política ha sido siempre pensada “en términos de subordinación instrumental” (Richard 32). Para Ruiz, en cambio, no es el proceso político lo que determina la práctica cultural. El cine viene primero y emerge como la medida de todas las cosas, incluso del proceso revolucionario en ciernes. Surge de inmediato la siguiente pregunta: ¿qué cabe bajo ese “punto de vista cinematográfico” que se erige como parámetro, como único marco

---

<sup>2</sup> Para una discusión de los distintos manifiestos de cineastas del NCL, ver Del Valle Dávila (157-178, 285-295, 330-340).

de referencia? En esta sentencia, “las reglas del juego” aparecen como respuesta en la medida en que suponen un ordenamiento que es necesario modificar: el conjunto de condiciones de producción, distribución y exhibición bajo el cual opera la estructura del campo cinematográfico en un país que debiese transitar hacia el socialismo. Para que la cultura y el cine sean revolucionarios, no basta, como sugiere el manifiesto chileno, con el “imperativo histórico” (71); se deben cambiar las reglas del juego.

A este problema se dedica Ruiz en el artículo publicado en Argentina, a un mes del golpe, cuando iniciaba el exilio que lo llevaría a Alemania y luego a Francia. En este ejercicio de análisis retrospectivo, el director intenta responder qué es lo que pudo hacerse, en qué fallaron los cineastas, y en qué dependían de las características del proceso político en curso. Ruiz comienza su análisis argumentando que hubo acuerdo en entender la actividad cinematográfica de tres maneras. Primero como cine de consumo, que falla pues un mensaje o contenido revolucionario no puede transmitirse mediante una forma que no lo es. Segundo, como cine de apoyo a las medidas de la Unidad Popular, es decir, como un cine subordinado a las responsabilidades de la militancia. Para Ruiz, esto también falla porque deriva en algo que apenas puede distinguirse de los “films publicitarios”, y principalmente, porque para que esta práctica funcione se requiere de un “comisario” que ordene las reglas del juego, rol policial que nadie estaba dispuesto a cumplir (*La experiencia cinematográfica* 158-9). Tercero, como cine político, noción que el realizador no define, aunque sugiere que no podía existir un cine verdaderamente político si no se promovía “una organización que hiciera posible transmitir la capacidad de hacer cine a los frentes de masa” (Ruiz, *La experiencia cinematográfica* 159). Conviene destacar que esta taxonomía tripartita posee similitudes con las tres categorías de cine que desarrollan Getino y Solanas en “Hacia un tercer cine” (107-132). El “cine de consumo” ruiziano funciona evidentemente como el “primer cine” de los argentinos; pero las otras dos categorías del cineasta chileno, “cine de apoyo a las medidas de la UP” y “cine político”, no calzan exactamente con la taxonomía de los argentinos y podrían entenderse como variantes más específicas que la idea de “cine militante”, entendida por Getino y Solanas como una categoría interna del tercer cine.

Estas categorías poseen un valor explicativo, pues sirven para describir a grandes rasgos cómo se concebía al cine en la época; sin embargo, la intervención central de Ruiz no se dirige sobre este punto. En su revisión del cine de los años de Allende, y pensando sobre qué es lo que habría hecho del cine una práctica política, el director pone el acento en la educación cinematográfica de las masas. Al respecto, vuelve sobre la experiencia de los talleres de formación de Chile Films, que al decir de Ruiz acarrearón problemas con los sindicatos y con los mismos cineastas, porque, “¿quién quiere perder su condición de ‘profesional’, de comunicador oficial de la verdad revolucionaria?” (Ruiz, *La experiencia cinematográfica* 159). Más allá de la mistificación posterior que Miguel Littin construiría sobre su mando en Chile Films, del que llegó a afirmar

que “fue uno de los procesos más democráticos, más abiertos que yo haya conocido en la actividad cinematográfica” (Parra 86), la historiografía local suele coincidir en la valoración de los talleres de creación. Destacan que allí hayan hecho “sus primeras armas la mayoría de los que después integrarían el extenso panel de los cineastas en el exilio” (Mouesca 64), aunque cuestionan la “laxitud con que se administraron los escasos recursos disponibles” (Del Valle Dávila 365). Es el despilfarro económico y no las quejas de los profesionales del cine, lo que habría causado problemas con estos talleres abiertos a todo público y pensados para que entraran al cine los obreros y trabajadores. Independientemente de si la aseveración ruiciana pueda defenderse históricamente o no, de su texto se desprende que la rearticulación de la división del trabajo es condición necesaria para intervenir políticamente el campo del cine. Como sea que definamos ese terreno pantanoso llamado cine político, éste solo puede ser tal, dice Ruiz, si implica una transformación de las reglas del juego, un cambio en el andamiaje cultural que ordena la actividad cinematográfica.

Puesto que ese es el punto tácito del artículo, el director prosigue con dos alternativas para regular la producción de cine. Una, estatal, articulada bajo un órgano centralizador al estilo de los países soviéticos. Para ilustrar este régimen, Ruiz reproduce un diálogo con una delegación húngara. En la conversación, los chilenos aparecen como escépticos frente a la naturaleza revolucionaria de un sistema cinematográfico controlado desde el estado (que implica, además del órgano centralizador, un grupo reducido que tomaría las decisiones en representación del resto). Los húngaros, en tanto, se muestran escépticos frente al “romanticismo revolucionario” de los cineastas de la Unidad Popular, romanticismo que, dice Ruiz que los húngaros buscaron transmitirles, “puede destruir tanto o más que una buena bomba fascista” (*La experiencia cinematográfica* 161). La segunda alternativa se organiza a partir de “pequeñas unidades de producción coordinadas por el estado” (ibid.), opción que, en última instancia, fue similar a la que operó durante la UP. Aquí, el cineasta resalta el rol de “los burócratas de Chile Films” (ibid.), defendiendo una institución que siempre participó de las realizaciones, aunque no haya producido, por sí sola, ningún largometraje de ficción durante el periodo.

Todo esto constituye la parte gruesa del artículo, que se titula “A (antes del golpe)”. La parte “B (después del golpe)” es tan breve como lapidaria. Las reglas del juego, a fin de cuentas, se resumen en una sola “*propuesta final*: primero tomarse el poder y después hacer todos los experimentos que se quieran” (ibid.). La regla última posee un cariz conservador a la luz de los debates de la época, en la medida en que la toma de poder no solía ser vista—no podía ser vista—como condición necesaria para el desarrollo de un cine revolucionario. En otras palabras, esta última regla del juego le daba la razón, si no a los húngaros, al menos a los cubanos. Esto, porque la pregunta de Ruiz acerca de quién podría querer perder su condición de profesional, retoma el eco del cubano Julio García Espinosa, quien insistió en el paso del arte como

una actividad “interesada” a una “desinteresada” (14-18). Este tránsito implicaba superar los conceptos de “trabajador” y de “artista”, lo que sólo sería posible con la revolución una vez consumada (García Espinosa 19-20, 24). Con su propuesta final, Ruiz se manifiesta de acuerdo con García Espinosa, aunque es imposible determinar si lo hace simplemente como broma triste para el cierre de su artículo, o influenciado por una nueva condición de realismo político que exigiría el golpe.

Resumiendo, la primera forma de entender las reglas del juego en estas entrevistas y escritos tempranos de Raúl Ruiz opera a nivel macro y se refiere a la totalidad del sistema que norma las condiciones de existencia del quehacer cinematográfico en un momento dado. He resaltado el primer sentido de estas reglas del juego, porque pocas veces se habla del lugar que ocupa en el pensamiento del director la preocupación por las condiciones de producción, distribución y exhibición que determinan eso que llamamos cine. En Ruiz esta preocupación se manifiesta bajo la necesidad de crear un aparato institucional alternativo para la actividad cinematográfica; o, en otras palabras, bajo la necesidad de crear una política cultural para el cine.

#### EL CEDAZO DE LA CULTURA: POR UN CINE DE INDAGACIÓN

La frase “las reglas del juego” adopta otro significado en el pensamiento del joven Ruiz, uno que tiene poco que ver con el marco estructurador del campo cinematográfico. En el diálogo sostenido con Lihn y Schopf, y a propósito de *El chacal de Nahueltoro* (1969), dice Ruiz de su director Miguel Littin: “no maneja el sentido de las reglas del juego” (Lihn y Schopf 270). Justo antes, le ha criticado a Littin que haya seguido “con la idea de hacer películas en 35mm, de cierto formato y para cierto público” (ibid.), es decir, que no haya buscado transformar el modo convencional de producción cinematográfica. Pero cuando Ruiz invoca las reglas del juego y sentencia que Littin no las maneja, se está refiriendo a otra cosa: las normas mediante las cuales poder dibujar los contornos de una cultura de resistencia. Según el cineasta, el pecado capital de Littin sería separar subcultura de cultura, persistir en la oposición de una cultura popular que resiste ante una oficial; no entender que la cultura *es* la resistencia (Lihn y Schopf 271). Estas reglas del juego, que Littin no manejaría, constituyen los principios de un cine entendido como ejercicio de introspección ideológica, un cine de indagación en las zonas de comportamiento humano, ese terreno sombrío y espeso que se ve adelgazado por lo que Ruiz llama “el cedazo de la cultura”: el lápiz con el que se efectúa un boceto “de los de abajo” (*Cuatro temas* 151). Las reglas del juego—o cómo operar ese cedazo, cómo superar la mera separación entre fondo y figura, la simple división entre el grupo o zona descubierta y el fondo cultural contra el cual se dibuja—serían aquí los principios de una política del cine. Es a partir de este sentido de las reglas del juego, la regla como cedazo cultural, que Ruiz empieza



a elaborar los conceptos de resistencia y de cine de indagación, que serían claves en la primera etapa de su cine.

La noción de resistencia conceptualizada por Ruiz diverge radicalmente de la acepción que, tras el golpe de estado, se volvería dominante para los cineastas chilenos, que invocan bajo el vocablo “resistencia” a un frente organizado de lucha cultural, social y artística.<sup>3</sup> Para Ruiz, en cambio, resistencia es “el conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado” (Salinas et al. 36). Estas técnicas corresponden a lo que el director denominó “estilemas”, una forma de lenguaje no verbal que se resiste a la descripción; sin embargo, sí cede ante la capacidad de registro del cine. La única manera que estas tácticas de resistencia cultural tienen de “formalizarse y elevarse a un nivel ideológico, es a través del cine” (Lihn y Schopf 274). Según Andrés Claro, un rasgo distintivo del cine de Ruiz radica en su capacidad para internalizar “actitudes de resistencia desarrolladas por los chilenos para sustraerse a los imperativos de los deberes externos y a las limitaciones que nos impone la realidad misma” (138). Esta idea de resistencia está íntimamente ligada a la de indagación, que el realizador define como un cine que busca “las claves nacionales” (Lihn y Schopf 276). Lo que une justamente a las tácticas de resistencia con el cine de indagación es la “función de reconocimiento” (Salinas et al. 36) que el cine debiese propiciar—ese deseo de identificación y autoafirmación que se produce al escudriñar en los mecanismos de comportamiento nacional. En el diálogo con Lihn y Schopf, Ruiz plantea la indagación como alternativa a dos tipos de cine que veía con frecuencia: el de “fundamentación, que se pregunta por el sentido de hacer cine”, cine que asocia a Godard, y el de “descubrimiento”, que se adentra en una *terra incognita* para mostrársela al mundo. El problema, sugiere Ruiz, es que ya no quedan territorios por descubrir (276).

El manuscrito “Cuatro temas y dos ejemplos” adelanta en este sentido una posible solución: comprender al cine como una actividad que tiende al rechazo de todo orden—es decir, que *resiste*—y como práctica que se convierte en ejercicio ideológico para todo el equipo realizador—es decir, un cine *político*, aun cuando el cineasta emplee el adjetivo a regañadientes, y aun cuando la intervención política quede reducida al grupo que participa en el “hacer” de la película—(Ruiz, *Cuatro temas* 153). Frente a un cine como el que Littin practica en *El chacal de Nahueltoro*—cine de descubrimiento de “otro mundo, con otros valores, con otra lógica” (*Cuatro temas* 151)—Ruiz afirma: “llegó la hora de describir las zonas superpuestas al territorio descubierto” (*Cuatro temas* 152). Zonas superpuestas: de ahí la dificultad de estas reglas del juego entendidas como cedazo de niveles de comportamiento que están por definición entrelazados. Aunque el director desestima una lectura en clave política, al

---

<sup>3</sup> Sobre la idea de resistencia en los cineastas chilenos del exilio, ver Palacios (*Resistance vs. Exile*).



menos en términos explícitos, constantemente destaca el potencial subversivo de un cine encauzado “en dirección a la zona de rechazo, en la medida que no culturiza, en la medida que denota ambiguamente todos los niveles de nuestro comportamiento, sin infectar a ninguno en particular” (*Cuatro temas* 152). Las reglas del juego, de acuerdo a este sentido, norman la infección. El cine se plantea como un contagio a la vez que como una práctica que *se contagia* de todos los niveles de comportamiento por igual. Las reglas del juego y el cedazo de la cultura: cómo operar el instrumento cine en tanto peste que infecta los organismos vivos.

Si el primer sentido de las reglas del juego remite al ámbito institucional, económico y cultural de ese aparato que podemos llamar cine, el segundo remite al ámbito más estricto y limitado de los objetos que se producen dentro del primer marco: las películas. Si el primero opera a nivel macro, el segundo lo hace a nivel micro. Estas últimas reglas, que he sintetizado bajo la figura del cedazo de la cultura, han sido más ampliamente discutidas en la literatura previa a partir de la noción de cine de indagación (Cortínez y Engelbert 75-81; Cuneo 14-15; Pérez V. 55). Hay una arista, no obstante, que suele pasar desapercibida. Para teorizar una práctica cinematográfica que supere el descubrimiento de “otros mundos”, para defender un cine de introspección que se nutra del encuentro subversivo que une a los que filman con quienes son filmados, Ruiz se vale de un hombre de paja con varias limitaciones y falencias: el “cine directo”.

## EL EFECTO DE LO COTIDIANO: CONTRA EL CINE DIRECTO

A fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, cambios e innovaciones tecnológicas—como la aparición de cámaras de 16mm ligeras y portátiles, junto a dispositivos para registrar sonido sincrónico—posibilitaron el desarrollo de una corriente estética de corta duración, pero revolucionaria en cuanto a su impacto sobre el reportaje periodístico, el documental y las nuevas olas que surgían alrededor del mundo: el cine directo. Aun cuando a veces se lo equipara con la tradición del *cinéma vérité* francés, cuyo máximo representante fue Jean Rouch, el cine directo que se desarrolló principalmente en Canadá y Estados Unidos se distinguió del primero por estar menos preocupado por “overt anthropological validity, sociological study and self-reflexivity” y más interesado “in the visual telling of dramatic stories in a way that would potentially supersede conventional forms of reporting” (Saunders 159).<sup>4</sup> Brevemente, se puede definir el directo como esa práctica documental que busca la transparencia y la “autenticidad”, evita la intervención en la realidad que captura, y aborrece del comentario verbal tipo “voz de Dios”, buscando marcar una presencia

---

<sup>4</sup> Una elaboración de las diferencias entre el cine directo y el *cinéma vérité* se encuentra en Bruzzi (67-74), Graff (32-46) y Nichols (172-194).

autoral sólo gracias a la elección de una mirada. El objetivo principal es esconder el proceso de realización de la película, pretendiendo la supuesta objetividad de “la mosca en la pared” (Winston 238). Así, el directo plantea varias implicancias para la teoría de la imagen. Entendiendo a las imágenes como mediaciones, Vilém Flusser afirma que el hombre no tiene acceso inmediato al mundo; las imágenes se interponen entre los dos y hacen que el mundo sea “accesible e imaginable” para el hombre (12). El cine directo reescribe dicha proposición, nada menos. Es la utopía del acceso directo al mundo, el “sueño de una inocencia recuperada”, según Jean-Louis Comolli (127).

En diversas entrevistas y textos, Ruiz suele referirse con cierta displicencia a la estética del directo y a su legado. En el diálogo con Lihn y Schopf, lo sitúa como una subcategoría del “cine político”, a la par de un cine-panfleto (273). Antes, en la misma conversación, ha hablado de dicha estética con mayor exactitud, aunque con la misma sospecha frente a esa “profeta del nuevo cine que es la cámara del directo” (Lihn y Schopf 267). El principal rechazo de Ruiz radica en el siguiente supuesto: el directo entiende al cine como ventana a través de la cual ver “fragmentos de acontecimientos” (268). Si el realizador “se mantiene fiel” a los acontecimientos, “no tiene nada que decir sobre ellos, debe limitarse a transcribirlos” (ibid.). La aspiración del directo es, en definitiva, la de “duplicar el mundo” (ibid.), suplantando el lugar de lo real.

En “Cuatro temas y dos ejemplos”, sin embargo, el cineasta le dedica mucha más atención a esta corriente documental. El directo es uno de esos cuatro temas invocados en el título y Ruiz lo desarrolla en profundidad, asignándole sus propias reglas del juego. “En el cine directo”, escribe, “hay presente dos acontecimientos que se complementan, no siempre de manera evidente: el acontecimiento (dentro y fuera del cuadro) y el acontecimiento filmado. Ambas corrientes aspiran a crear un solo organismo” (*Cuatro temas* 153). Para Ruiz, si esta regla se lleva a sus últimas consecuencias, el directo se convierte en un ejercicio de auto-reflexividad que debe replegarse sobre ese momento de coincidencia donde el afuera de la pantalla y el adentro se vuelven uno solo. “Esto es una manera de exagerar el hecho de que una película de cine directo que evade el juego de espejos y los caleidoscopios nos aburre en general, pero nos fascina en un momento, y que ese momento es inseparable del resto” (*Cuatro temas* 154). El director hizo una película, *De grands événements et des gens ordinaires* (1978), cuyo horizonte de sentido lo demarcan justamente las refracciones de lo real que permiten ese “momento inseparable”. Conviene detenerse un momento sobre ella.

Comisionada y producida por el *Institut national de l'audiovisuel* (INA), *De grandes acontecimientos y gente común* fue requerida como un documental para la televisión sobre las elecciones legislativas en París, pero a poco andar el director chileno la transformó en un objeto que rebasa por completo tal clasificación. El “gran acontecimiento” de las elecciones da paso a un retrato de la vida cotidiana del barrio donde reside el realizador. Según Fernando Pérez V., *De grandes acontecimientos y gente común* funciona como “una película sobre lo banal”, aquello que Georges Perec

llama lo ‘infraordinario’ (58). Al usar ese concepto, Perec reflexionaba sobre nuestro interés por los acontecimientos significativos e históricos, preguntándose: “¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual?” (14). Ruiz hace suya esa búsqueda de un lenguaje para expresar el murmullo que el ruido del gran acontecimiento silencia; no obstante, la película no puede reducirse exclusivamente a su fascinación por lo aparentemente banal. *De grandes acontecimientos y gente común* no renuncia al mandato principal del INA, hacer un film sobre las elecciones, sólo que este propósito se elabora como juego de digresión “sin comienzo ni final”, tal como una de las voces narradores del film afirma. La película salta de un tema a otro: las elecciones, un barrio parisino, residentes antiguos y nuevos, los documentales, el cine directo, el movimiento, la televisión en días de elecciones, y la explotación que la televisión hace de las imágenes del tercer mundo. Para Michael Renov, la estrategia de digresión favorece la impresión de la película como un texto abierto, sin clausura, escrito en modo condicional (12), lo que obliga al espectador a buscar una coherencia a la que el mismo film renuncia, acrecentando el deseo de que finalmente haya “a thematic core to award our attention” (13). Ruiz satisface en parte este deseo, pues si hay un hilo que la atraviesa, si pudiese decirse que la película trata sobre algo, es sobre el documental en sí. De hecho, al referirse a *De grandes acontecimientos y gente común*, el cineasta la define como “una película teórica sobre el documental” (*De grands événements* 285). Adrian Martin considera que el blanco de la película es el documental para la televisión y sus “pre-fabricated televisual clichés” (*Great Events* sin pág.). Más precisamente, y a la luz de lo estudiado en “Cuatro temas y dos ejemplos”, sugeriré que la película discurre sobre la naturaleza del cine directo, planteando abiertamente la necesidad de superar dicha tradición.

En tanto película teórica sobre el documental, *De grandes acontecimientos y gente común* critica el principio esencial del cine directo, que ve en el estilo observacional al garante de una conexión más próxima y vital con la realidad. Para Ruiz el documental no muestra “fragmentos de acontecimientos”, pues su cámara no extrae ni captura trozos del mundo real. En definitiva, en *De grandes acontecimientos y gente común* se plantea una postura documental que se aleja lo más posible de la representación del mundo fenoménico que ve su ideal en la no-intervención observacional del cine directo. Por el contrario, el realizador interviene y hace de dicha intervención algo visible y evidente para el espectador.

La narración omnisciente en forma de *voz-over* se desdibuja en tres voces distintas, aun cuando una de ellas insiste en su falsa unicidad; la gramática básica del plano/contraplano se ridiculiza hasta el hartazgo; la ficcionalización de la puesta en escena documental se explicita al informarnos que el bar que vemos es uno cualquiera, en algún lugar de la ciudad, y no el bar del barrio pues allí no se les dejó filmar; las *voces-over* interrumpen y comentan las imágenes: sobre composiciones abiertas mostrando

la extensión de las calles, se nos dice que esas tomas tienen el propósito de provocar la sensación de encierro, y sobre un momento de detención en una entrevista, una voz emerge para decir “aquí podría haber un comentario que llene el vacío”. Tal como afirma Renov, el gesto es performativo en la medida en que el enunciado corresponde al mismo tiempo a la acción, llenando efectivamente la pausa que la voz anunció (12). La lista de estrategias es interminable: todo procedimiento documental se revela no como captura transparente de lo real, sino como artificio y mecanismo retórico.

Hay una secuencia, sin embargo, donde la alusión al cine directo es explícita. En la oficina de la redacción de la insigne revista *Cahiers du Cinéma*, la cámara de Ruiz se desplaza incansablemente en un movimiento circular, mientras los críticos de *Cahiers* conversan sobre qué es lo que produce el efecto de realidad en el directo, hasta que la cámara se detiene frente a Pascal Bonitzer justo en el momento en que, cigarrillo en la boca, el crítico no logra encender el fósforo y, tras varios intentos, ríe pues su gesto accidental conforma la materia prima del cine directo: lo inesperado y lo contingente. Bonitzer pasa a explicar lo sucedido: la cámara no ha capturado su torpeza en medio de una discusión intelectual; es ella la que ha *producido* el acontecimiento pues éste solo tiene sentido en virtud de la presencia del aparato de registro. Bonitzer prosigue afirmando que el documental se funda en la pretensión de que la cámara es invisible. A partir de ese momento, la cámara en *De grandes acontecimientos y gente común* retoma su movimiento circular, haciendo visible y evidente su presencia y funcionamiento. Si la película en su conjunto está basada en el desmontaje de lo real y en su obsesión por mostrarnos que “el efecto de lo cotidiano” es nada más que el resultado de una serie de recursos retóricos, la secuencia en la oficina de *Cahiers* constituye ese momento que fascina en el juego de espejos y caleidoscopios del que hablaba Ruiz en su manuscrito inconcluso. Fascina porque el principio del cine como marco y ventana abierta a la captura de “trozos del mundo” pierde todo sentido, en la medida en que “el acontecimiento filmado”, al decir del cineasta, suplanta por completo al acontecimiento “dentro del cuadro”. Al llevar su posición al extremo en *De grandes acontecimientos y gente común*, Ruiz propone la regla fundamental del juego: sólo existe el afuera de la película como “texto” construido retóricamente. Las reglas del juego del directo conllevan inevitablemente a su propia superación—“un parto con dolor”, diría Ruiz—(“Cuatro temas” 154).

## CONCLUSIÓN: POLÍTICA DEL CINE

A lo largo de su carrera, Raúl Ruiz usó la frase “las reglas del juego” como atajo y comodín discursivo, valiéndose de ella para referirse a distintos ámbitos de la esfera cinematográfica. El rescate reciente que el Archivo Ruiz-Sarmiento hizo de documentos de trabajo del cineasta chileno ha permitido poner el foco en un manuscrito inconcluso y un artículo publicado en un periódico bonaerense. En ellos se encuentra

el germen de varias ideas cruciales que el director desarrollaría en entrevistas, películas y escritos posteriores, pero no es esa la principal razón por la cual su rescate es relevante. Ambos textos dan cuenta de un pensamiento único y original sobre el cine, y en ambos se exploran ideas (las reglas de una posible política cultural del campo cinematográfico y las reglas del cine directo, por dar dos ejemplos) sobre las que Ruiz no volvería a escribir con la misma detención y profundidad. “Las reglas del juego” emergen reiteradamente en esos textos como una manera de cifrar una concepción política del cine.

La crítica especializada suele entender la política en Ruiz de forma oblicua, tal como el cineasta la desarrolló temática y formalmente en sus películas. Bruno Cuneo habla de las “visiones desplazadas” del director, que remiten a una manera de abordar y procesar los hechos “sin incurrir en la lección política, preservando una autonomía y una eficacia poética” (16). Cortínez y Engelbert ponen el acento en la crítica rui-ciana a “los lugares comunes sobre imperialismo y cultura” (43) que impacientaban al director en los debates del Festival de Cine de Viña del Mar en su edición del año 1969, surgidos a propósito de la proyección de *La hora de los hornos* de Solanas y Getino (1968). Fernando Pérez V., entrando en el planteamiento estético del cineasta, sugiere que hay en Ruiz “toda una política de la imagen que justamente no tiene que ver con lo que muestra o representa, y mucho menos con lo que pudiera ‘querernos decir’, sino con lo que nos hace y con lo que podemos hacer con ella” (122). El mismo Raúl Ruiz, en tanto, rehuyó siempre las diversas etiquetas asociadas a lo político. En “Between Institutions”, la entrevista que le hicieron Ian Christie y Malcom Coad para el n°10 de la revista *Afterimage*—misma publicación que en su primer número incluyó el manifiesto de Godard comentado al inicio de este artículo—Coad plantea la pregunta fundamental, cuando se refiere a las razones del interés europeo por el cine de la Unidad Popular y del exilio, un cine que hace evidente una doble crisis: “the crisis of Marxism-Leninism and the crisis of representation”, develando esos “symptomatic [problems] in the very idea of political art and cinema” (110). Como he afirmado en otro lugar (Palacios, *Ruiz* sin pág.), la respuesta del cineasta es contundente. La actitud del artista debe ser siempre la de la “irresponsabilidad”, y debe asumirse en un plano “experimental” (Christie y Coad 104-5) frente a la política.

El análisis de “Cuatro temas y dos ejemplos” y “La experiencia cinematográfica bajo el gobierno socialista de Salvador Allende” demuestra una reflexión del joven Ruiz menos oblicua con respecto a las relaciones entre cine y política, relaciones que, no obstante ser más directas que en textos posteriores, están encubiertas bajo la frase “las reglas del juego”. He planteado que la frase remite a tres ideas fundamentales: la normativa que regula la actividad cinematográfica (y que hoy podemos llamar una política cultural del cine), los principios de resistencia que guían la introspección ideológica en lo que Ruiz definió como cine de indagación, y las reglas de una estética documental que exhiba la opacidad de lo real y lo cotidiano que el cine directo pretende

transparentes. He destacado el primer sentido de estas reglas del juego, porque abren un territorio aún inexplorado por la crítica: el Ruiz “planificador” de la cultura. La segunda acepción de la frase ha sido más discutida en cuanto al concepto de cine de indagación, pero los escritos que he analizado aquí se explayan más claramente sobre el potencial subversivo de dicho cine. Por último, es una novedad teórica el que Ruiz, quien criticó tan livianamente al cine directo en entrevistas posteriores, le haya dedicado un estudio cuidadoso en “Cuatro temas y dos ejemplos”. El breve comentario realizado sobre *De grandes acontecimientos y gente común* permite reflexionar, en un cruce entre teoría y práctica, sobre la regla final: el último sentido de las reglas del juego sugiere que la *política* de un cine de indagación sólo puede emerger de las ruinas de la *poética* del directo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André. “The French Renoir”. *Jean Renoir*. Ed. François Truffaut. Trad. W.W. Halsey II y William H. Simon. Nueva York: W.H. Allen, 1974. 74-91.
- Bonitzer, Pascal y Serge Toubiana. “La película considerada como ruina”. *Ruiz: Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Ed. Bruno Cuneo. Santiago: UDP, 2013. 105-119.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary. A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000.
- Christie, Ian y Michael Coad. “Between Institutions: Interview with Raúl Ruiz”. *Afterimage* 10 (Otoño 1981): 103-114.
- Ciment, Michel et al. “Entretien avec Raoul Ruiz”. *Positif* 274 (Diciembre 1983): 18-32.
- Claro, Andrés. “Los cinco sentidos de Raúl Ruiz”. *Pensar & Poetizar* 12 (2015): 137-147.
- Comolli, Jean-Louis. “Luz resplandeciente de un astro muerto (el cine directo)”. *Filmar para ver: escritos de teoría y crítica de cine*. Ed. Jorge La Ferla. Buenos Aires: Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002. 127-133.
- Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Cuneo, Bruno. “Algunos encuentros con Raúl Ruiz, los últimos”. *Ruiz: Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Ed. Bruno Cuneo. Santiago: UDP, 2013. 13-22.
- Cuneo, Bruno y Christian Miranda. “Documentos”. *Pensar & Poetizar* 12 (2015): 149-150.
- de los Ríos, Valeria. “Infancia y juego en Raúl Ruiz”. *Cuadernos de Arte* 20 (2015): 16-27.
- Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, D.F.: Editorial Trillas, 1990.
- García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”. *La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá, Colombia: Editorial Voluntad, 1995. 11-30.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas. “Hacia un tercer cine”. *Tricontinental* 13 (1969): 107-132.

- Godard, Jean-Luc. "What is to be done?" Trad. Mo Teitelbaum. *Afterimage* 1 (1970): 10-16.
- Graff, Séverine. "'Cinéma Vérité ou 'Cinéma Direct': Hasard terminologique ou paradigme théorique?" *Decadrages* 18 (2011): 32-46.
- Lihn, Enrique y Federico Schopf. "Diálogo con Raúl Ruiz". *Atenea* 500 (2009 [1970]): 265-279.
- López, Ana. "An "Other" History: The New Latin American Cinema." *Radical History Review* 41 (Spring 1988): 93-116.
- "Manifiesto de los cineastas chilenos de la Unidad Popular". *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988. 70-72.
- Martin, Adrian. "A Ghost at Noon". *Prodigal* (2016). (10/01/2017)
- \_\_\_\_\_. "Great Events and Ordinary People." *Rouge* 2 (2004). (10/01/2017)
- Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Palacios, José Miguel. "Resistance vs. Exile: The Political Rhetoric of Chilean Exile Cinema in the 1970s." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 57. (13/01/2017)
- \_\_\_\_\_. "Ruiz: entrevistas escogidas / La tristeza de los tigres. Dos libros sobre Raúl Ruiz". *La Fuga* 15 (2013). (11/05/2017)
- Parra, Isabel. "Conversación con Miguel Littin". *Araucaria de Chile* 21 (1983): 77-94.
- Peeters, Benoît. "Los años en Chile". *Ruiz: Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Ed. Bruno Cuneo. Santiago: UDP, 2013. 47-90.
- Perec, Georges. "¿Aproximaciones a qué?" *Lo infraordinario*. Trad. Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013. 13-16.
- Pérez V., Fernando. *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Viña del Mar: Catálogo, 2016.
- Renov, Michael. "History and/as Autobiography: The Essayistic in Film and Video". *Framework* vol. 2, n°3 (1989): 6-13.
- Richard, Nelly. "Destrucción, reconstrucción y deconstrucción". *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007. 29-39.
- Rocha, Glauber. "Eztétyka del hambre". *La revolución es una eztétyka*. Trad. Mariana de Gainza y Ezequiel Ipar. Ed. Ezequiel Ipar. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011. 29-35.
- Ruiz, Raúl. "Cuatro temas y dos ejemplos". *Pensar & Poetizar* 12 (2015): 151-155 (Archivo Ruiz-Sarmiento – MS RR / T / 01 – Instituto de Arte PUCV).
- \_\_\_\_\_. "La experiencia cinematográfica bajo el gobierno socialista de Salvador Allende". *Pensar & Poetizar* 12 (2015): 157-161.



- \_\_\_\_\_. “Misterio y Ministerio”. *Poéticas del cine*. Trad. Alan Pauls. Santiago: UDP, 2013. 113-130.
- \_\_\_\_\_. “*De grands événements et des gens ordinaires*”. *Ruiz: Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Ed. Bruno Cuneo. Santiago: UDP, 2013. 284-286.
- Salinas, Sergio, et al. “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”. *Ruiz: Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Ed. Bruno Cuneo. Santiago: UDP, 2013. 36-44.
- Winston, Brian. “Direct Cinema: The Third Decade”. *Sight & Sound* vol. 54, n°4 (1983): 238-243.