laFuga

Imágenes de anticipación en La Maleta de Raúl Ruiz

(1960, 1963, 2000) *

Por Pablo Corro Pemjean

Director: Raúl Ruiz
Año: 1963
País: Chile

Tags | **Cine chileno | Cortometraje | Estética del cine | Estudios de cine (formales) | Chile**

Investigador y académico. Profesor Asociado Instituto de Estética Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile. Jefe del Magíster UC en Estudios de Cine.

* Este escrito resulta de los avances investigativos del Proyecto Fondecyt 1160955, "Intermedialidad, utopía y anticipación tecnológica en el imaginario chileno republicano (1870-1978)". Se agradece al programa Fondecyt por el apoyo para su investigación y ejecución.

—

El conjunto teatral y cinematográfico de *La Maleta*, respectivamente 1960, 1963, constituye un ensayo chileno de una imagen de anticipación. Lo de anticipación, como adelantamiento dramático de las formas de la cultura, o como imagen dramática del porvenir, concierne en el cortometraje de 1963 específicamente a una figura de la técnica, de un mecanismo. El de un hombre portable que se anima través de un sistema de recipientes de vidrio y mangueras que contienen un líquido que circula a través de ellos y que parece hervir por el efecto del aliento de un usuario. El contenido portable del sistema es el hombre, el continente, la maleta, uno y otro figuran en las dos representaciones. Este motivo propuesto por Ruiz es futurista pero arcaico a la vez, arcaico en el sentido de un arquetipo de una imagen del porvenir. Una visión primaria de todos los tiempos es aquella de poder dar vida a un hombre, de disponer de él dinámicamente ya sea proporcionándole la facultad de la autonomía dinámica –consideren al respecto las imágenes tópicas del aprendizaje del andar de la creatura-, ya sea controlándosela como dominio de conciencia por ejemplo sacándolo de la hipnosis y comisionándole tareas que realiza sin juicio. En esta visión que abunda en las letras alemanas e inglesas durante todo el siglo XIX, con Hoffmann, Shelley, Villiers de L`isle Adam, Meyrink, entre otros, en un cuadro dilatado del romanticismo, concurren la idea de la reificación del hombre, de la apoteosis de una técnica, de la génesis de la vida y del lenguaje.

A propósito del lenguaje, en estos relatos éste aparece como efecto de una articulación del aliento, por supuesto, como manifestación de una idea, dimensión espiritual, pero como modulación del aire, dimensión física, etérea. Ambas ideas se reúnen poéticamente en la figura de la manifestación del *pneuma*. En el caso de Raul Ruiz y de *La Maleta* esas ideas se expresan de dos formas en el itinerario de la fábula. En 1960, en el libreto de la obra de teatro montada por Victor Jara, el hombre contenido, que es nombrado como "el otro", asoma de manera inoportuna, cada vez con más insistencia y de forma más completa en la habitación de su portador, llamado como "el visitante", frente a la sorpresa del funcionario del hotel llamado "el mozo", y siempre pronunciando de manera atropellada y enérgica un discurso plenamente articulado y paródicamente político. Este motivo, contrario a las imágenes tópicas de la génesis del lenguaje, a los primeros gestos de articulación de una palabra, Ruiz lo precisa en el texto con palabras que contienen un potencial retórico fundacional que por el sello político del autor y por la época se puede asociar a la épica progresiva de la izquierda chilena.

Encarnadas en la figura de un hombre que asemeja un figurante de circo, un asistente de mago, o un resucitado, esas palabras presencian deformadas el entusiasmo ascensional del Frente de Acción Popular.

Consideremos la siguiente imagen propuesta por el libreto. Ante el mozo desconcertado, el hombre surgido de la maleta, "el otro" con medio cuerpo aún dentro del continente, manifiesta: "¿Cómo se explica la grandeza de una nación? ¿De qué manera explicarse, sino mediante la consideración de la mentalidad humana?", luego agrega "Y el empuje no está ni en los dirigentes ni en los gobernantes, no es un puñado de ricos lo que hace la grandeza de una nación sino la masa de un pueblo".

En el cortometraje la articulación productiva del aliento es pre-lingüística pero también parte de una técnica. El material dramático filmado en 1963 se mantuvo silente hasta fines de los 2000 cuando fue montado y sonorizado. Los elementos sonoros fueron la música del compositor habitual del Ruiz del exilio en adelante, Jorge Arriagada, y una especie de voz, de vocalizaciones *over* interpretadas por el propio Raúl Ruiz. Esas formas vocales no se articulan como un lenguaje sino como ruidos, expresiones fonéticas casi siempre emocionalmente reactivas a los acontecimientos. A veces tales formas se mantienen en el plano extradiegético como un comentario vocal no verbalizado y en otras remedan la sonoridad intradiegética de algunas acciones, por ejemplo, las de caminar o la de golpear algo con insistencia, "el visitante" con un zapato el estómago de "el otro" para que se tienda otra vez en la maleta. Pese al hecho de situarse por el montaje en una posición de narrador autor, tales sonoridades, que tienen bastante de jerigonza, no pueden dejar de sugerir las antípodas de aquella retórica política que era la idea original de Ruiz o el comienzo del habla, del lenguaje del hombre de la maleta, del otro que revive por el efecto de la técnica prototípica, de "el visitante".

En el cortometraje "el visitante" se traslada trabajosamente con su carga de valija y hombre dentro de una a otra pensión, de uno a otro hotel anodino. El absurdo potencial de una acción que promete sin certeza un cambio o que remeda el trabajo, que se dilata para que del esfuerzo prolongado se imponga la forma del sujeto móvil, se actualiza en la escena de los descensos de escaleras con la carga a cuesta. Tal imagen de hombres que remontan y descienden escaleras de manera dilatada o reiterativa relaciona a *La Maleta* con otros relatos de anticipación estética como relatos de vanguardia, con Kafka [1] Duchamp [2] y Leger- [3] Una vez en la habitación "el visitante" despliega su sistema técnico de conductos vítreos y mangueras que recorren aquel viscoso líquido incierto por fuerza de su aliento, que entra en ebullición para fluir inmediatamente dentro del cuerpo del autómata, para ingresar por la nariz del otro. En virtud de esa infiltración el hombre de la maleta despierta y se anima inmediatamente.

Respecto al aparataje técnico de animación, éste parece un arcaísmo de gabinete de química pero por su efecto, el de dar vida, se inserta en los ingenios técnicos del futuro aquellos que realizan lo que aún nos resulta imposible. Tal paradoja temporal no es rara, menos cuando el aire determina el motivo icónico argumental. Por ejemplo, actualmente las energías eólicas conjugan la eficiencia del impulso limpio y silencioso con la antigua administración del aire, con la antigua voluntad de su transmutación dinámica. Aunque no a través de esta especie de aparataje de la química, la anticipación técnica también estaba presente en la versión precedente de *La maleta* en versión teatral bajo la figura del espacio automatizado, controlado por botones.

En la primera escena de la obra, "el visitante" trata de cerrar una ventana haciendo uso de su fuerza física, pero ante la vanidad de sus esfuerzos, el mozo le señala que la manera apropiada de cerrarla es con un botón. Después le explica que en la habitación hay botones para múltiples funciones, "para salir, para entrar, para estar tranquilo, para estar solo, para tener compañía, para expulsarla, para reír". El visitante expresa su asombro y a través de él da a entender al "el otro" que viene de un mundo donde tales ingenios no existen.

Ahora bien, retomemos el absurdo que es una dimensión relativa a la lógica que muchas veces se allega poéticamente a las imágenes del futuro. Digamos que en su comprensión dramática contemporánea el sin sentido suele corresponder a la formulación de acciones circulares, sin otro destino que el de la posición inicial. Otra forma de comprender el absurdo es en el modo de las causalidades imprevistas, incomprensibles que conectan las cosas. En *La maleta* las causalidades inciertas corresponden al hecho de que un hombre inerte encerrado en una maleta se anime por el efecto de un mecanismo líquido y aéreo, pero con aún más claridad corresponde a diversas

motivaciones circulares. La primera que "el Visitante" cargue la maleta, con el otro dentro desde un hotel cualquiera a otro hotel cualquiera. La segunda, que el otro una vez reanimado intensifique su actividad, se libere de la maleta y a su vez someta al encierro al propio "visitante", a la condición de hombre portable que lo caracterizaba, figura del intercambio o de la sustitución dramática a la que volveremos. En el cortometraje tal argumento minúsculo, sumado a la ausencia de expresión verbal, de vocaciones inteligibles, refuerza lo absurdo como resistencia narrativa.

Tal vez en función de estos elementos es que Yenny Cáceres, en el artículo "La doble vida de La maleta", contenido en el libro *El cine de Raúl Ruiz: fantasmas, simulacros*, editado por Valeria de Los Ríos e Iván Pinto, se refiera a este filme como "una película que inscribe al cine chileno en la modernidad" (54). Creemos comprender a qué refiere la autora pese a que no compartimos ni tal juicio ni sus argumentos los que se reducen a que "en este cortometraje casi no hay diálogos y el cine, la imagen por la imagen, se impone por sobre un relato que se limita a contar una historia" (ibíd). Si sumamos este juicio de Cáceres en 2010 al del crítico de cine Joaquín Olalla, planteado en la Revista chilena PEC, política, economía y cultura, en 1968, a propósito del estreno de *Tres Tristes Tigres*, donde se afirma que tal filme es "el primero del cine chileno", en el sentido de un cine con verdadera identidad cultural, podemos reforzar el planteamiento original de un potencial anticipatorio en la obra de Ruiz, en el sentido que a través de varias obras y en función de varios aspectos, adelanta la existencia del cine chileno y de su modernidad en virtud de una absoluta originalidad icónica.

Recuperemos el tópico de la suplantación o del intercambio de identidades que prometimos desarrollar, tópico que cuando se dan con la concurrencia efectiva de una técnica suele darse argumentalmente en el sistema ficcional del futurismo. Esta idea siempre aparece en la obra de Ruiz, es un tópico político y estético que en ambas dimensiones se somete a las poéticas del malentendido. En su filmografía basta considerar como casos ejemplares los que proponen *El realismo socialista* (1973), *La expropiación* (1974), o *La comedia de la inocencia* (2000). Pese a que el argumento de *La Maleta* no es de ciencia ficción, por lo demás, no reconocemos ese género en la obra de Ruiz, señalamos que en este sistema poético fílmico la especulación sobre la ciencia o más bien sobre la técnica como proyección auxiliar del hombre, como señalan Dorfles y Maffesoli [4] con sentido antropológico, y Lem y Gibson [5] , con criterio retórico, va acompañado frecuentemente de una proyección dramática material de los sujetos protagónicos pero con sentido adverso, o sea antagónico, como una manifestación negativa de la duplicación del cuerpo. Por ejemplo, hay sustitución y duplicación en *Solaris* de Tarkovski (1972), en *Blade Runner* (1982), también en *Matrix* (1999). En la casi inexistente, menuda, ciencia ficción cinematográfica chilena, en el cortometraje *Los hermanos Dubrim* (2005) de Carolina Larraín, el intercambio de la conciencia y el comportamiento del hermano adulto, científico, por los del hermano pequeño, operador de juguetes, sucede no sólo en las circunstancias futuras que controversialmente se ambientan en espacios materialmente viejos, como en *Stalker* (1979), sino que también junto a la expresión cultural de una lengua incomprensible. En esa línea, conjugando el intercambio de roles y el juego lingüístico, *La Maleta* cinematográfica prefigura en Ruiz los tópicos conjuntos de las metamorfosis de identidades y de la invención de una lengua. Es sabido que Ruiz se caracteriza por la exasperación argumental de este último tema, el que, por ejemplo, aparece de manera exorbitante en los filmes *La colonia penal* (1970) y *El techo de la ballena* (1982). Sobre otros elementos de anticipación ideológica en el material argumental del conjunto dramatúrgico fílmico que constituye *La maleta* podemos señalar aún algunos elementos presentes en la retórica del otro en el libreto de la obra de teatro, elementos discursivos que ascienden en la intensidad de sus formas épicas y cuyo punto retórico más alto, ya lo dijimos, precede inmediatamente su salida de la valija y la subordinación de "El visitante" a la condición de hombre contenido. En el desarrollo del discurso con el que "El otro" rechaza las manifestaciones represivas que el mozo expresa originalmente ante la aparición del hombre de la maleta en la habitación del hotel, aquel se refiere con nostalgia a los tiempos en que la nación mostró más riqueza de espíritu para la tarea de su propio desarrollo: "nuestra ciudad tuvo una larga y fecunda historia, en ella una población pujante y activa emplea su tiempo en elaborar un sistema de acueductos por los cuales seremos recordados en los siglo venideros" (12) [6] . Antes de proseguir con este discurso, conviene señalar que aunque en el filme no está ni éste ni ningún discurso, ni tampoco forma alguna expresiva de algún sentido de lo épico, si se mantiene, reducido a la forma de circuitos de mangueras, tubos y receptáculos vítreos, la idea de que las técnicas de las conducciones de los fluidos, como en el caso de los acueductos, representan técnicas de configuración del porvenir y de metamorfosis identitaria. Conviene apuntar que la relación entre futurismo, figuras de agua y metamorfosis de identidad aparece en el sistema cinematográfico convencional de las anticipaciones que es el de la ciencia ficción, por ejemplo, en

Stalker de 1979, en Solaris de 1972, en *The Abyss* de James Cameron (1990) y en el final de *The Children of men de* Alfonso Cuarón (2006). Sin futurismo la relación entre cursos o sistemas acuosos y devenir de la existencia aparece en Ruiz en *Las tres coronas del marinero* (1983), *La comedia de la inocencia* y *El tiempo recobrado* (1999), ambas del director chileno.

Pero regresemos al discurso de "El otro" en la obra de teatro, al pasaje que precede la realización definitiva de intercambio de roles entre éste y "El Visitante", paso de hombre contenido a hombre portador y viceversa: "Así pues nuestra ciudad avanza hacia el encuentro con el futuro y esperamos que en otra oportunidad tendremos mejor ocasión de mostrar algunas de las realizaciones de nuestro pueblo". Antes de concluir, no podemos desatender la complejidad de las determinaciones temporales de la producción de *La maleta* consistente en la distancia cronológica de los materiales visuales respecto de los sonoros, complejidad que si no es advertida previamente al espectador éste no podría reconocerla en su audiovisión. Ya fue dicho, el material visual es del año 1963 mientras que el sonoro de 2008. Para calificar ideológicamente esta operación, cuya discontinuidad debe ser explicada antes por las circunstancias accidentales del extravío del material filmado, accidente motivado por el golpe militar, por el exilio de Ruiz, y por el habitual descuido del director en materia de conservación, montaje y exhibición de sus películas, decíamos que para calificar esta operación de montaje de largo alcance histórico hay que relacionar la poética del lenguaje de Ruiz con las coyunturas políticas de la historia chilena.

El año de la filmación de la maleta corresponde a la víspera del ascenso al gobierno del Frente Popular, tiempo prerrevolucionario, año previo al último ensayo fracasado de acceso a la Presidencia de la República del candidato Salvador Allende y previo al triunfo de Eduardo Frei Montalva y de su llamada "revolución en libertad". En tal caso en ese momento los procesos de la nación y el estado ya están afectados por la confrontación de diversos paradigmas de cambios ideológicos y estructurales más o menos revolucionarios, más o menos radicales. A medida que esas imágenes se vayan radicalizando con el tiempo, el lenguaje mismo como dimensión de caracterización de los sujetos, de sus encuentros y oposiciones, de dinamismo e identidad de lo real se irá haciendo cada vez más presente como itinerario fílmico de una ontología chilena del lenguaje, o, para no escandalizar con la idea de una ontología situada: de una poética cinematográfica chilena del lenguaje. En *La Maleta*, diez años antes de figuras muy radicales del pensamiento de las formas del lenguaje y del habla, como las que aparecen en *Palomita Blanca* (1973-1990), ya se expone como una forma característica el discurso político a través de la base dramática paródica que supone la condición de autómata hablante, o de sujeto contenido retórico, o de sujeto inerte parlante de "El otro". Más de cuarenta años después, y una vez que fue probada catastróficamente por la historia la impotencia fáctica del sueño de discursos transformadores de lo real, Ruiz agrega al material visual apenas unos ruidos, apenas unas manifestaciones inarticuladas de la voz como si en la cultura chilena se hubiesen conservado en cincuenta años sólo la expresión de cuadros visuales y no de hechos de palabra. O como si la palabra misma hubiese involucionado o no hubiese resistido los embates del tiempo como si lo pudo la imagen. Para concluir dejamos la palabra a Victor Jara, quien, en el folleto preparado para el estreno de su montaje de *La Maleta* en 1960, incorpora ciertos elementos de juicio particularmente propicios para advertir especulaciones sobre la naturaleza humana centradas en la exégesis conjunta del pasado y el porvenir:

He aquí el principio de su obra: Antinomias. Dos fuerzas aparentemente en pugna; pero unidas entre sí en forma casi cíclica. Este principio como impulso creador se nos presenta teatralmente en personajes llenos de aspiraciones, de ambigüedades, de virtudes y defectos, que luchan moviéndose en un tiempo retrospectivo y perspectivo. Preguntándose al decaer ¿cómo fui?, y al comenzar ¿cómo seré? Quedando el presente, el ¿cómo soy? En un total desarraigo. Pero el ciclo es inevitable, la transformación es inevitable, debe cumplirse.

Bibliografía

Cáceres, Y. (2019) La doble vida de La Maleta. En V. de los Ríos e I. Pinto (Eds.) *El cine de Raúl Ruiz: fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar

La Maleta. Obra en un acto de Raúl Ruiz. 1960. Facsímil. 13 páginas. Disponible en Archivo Ruiz-Sarmiento Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Notas

1

En la novela *América* (1922).

2

En el cuadro *Nu descendent un escalier* (1912).

3

En el cortometraje *Le ballet mechanique* (1924).

4

Respectivamente: *Nuevos mitos, nuevos ritos*, Barcelona, Lumen, 1969; y *El instante eterno*, Barcelona, Paidós, 2001.

5

Respectivamente: *Solaris,* Barcelona, Minotauro, 1977 y *El invencible*, Barcelona, Monotauro, 1978; y *Quemando cromo*, Barcelona, Minotauro, 1984.

6

Página 12 del facsímil del libreto de la obra teatral "La maleta", cuyo autor es Raúl Ruiz y que actualmente se encuentra a cargo del Filósofo Bruno Cuneo en el Archivo Ruiz-Sarmiento en la Pontificia Universidad Católica de Valparaiso.

Como citar: Corro, P. (2016). Imágenes de anticipación en La Maleta de Raúl Ruiz, *laFuga*, 18. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/imagenes-de-anticipacion-en-la-maleta-de-raul-ruiz/799