



El Topo (????) de Alejandro Jodorowsky

Estrategias disidentes en el cine chileno

Stratégies dissidentes
dans le cinéma chilien

> Miguel Ángel Vidaurre

Un regard sur le cinéma chilien depuis ses origines jusqu'à nos jours est une tâche qui, personnellement, me paraît légèrement angoissante, non pas insurmontable mais préjudiciable à ma bonne santé psychique. Car en vérité, notre cinéma à l'image de notre géographie n'est qu'une longue histoire, étroite et pleine d'ornières, d'où ressortent une ou deux structures différentes qui rompent la monotonie de notre regard et qui, dans leurs grandes lignes, ont été ignorées par une grande partie de notre critique. Il faudrait être franc et dire d'emblée qu'une grande partie de notre cinéma n'a aucun intérêt pour le reste du monde et

qu'il est même ignoré – à juste titre, me semble-t-il – de nous-mêmes. Il ne s'agit pas, dans ce cas, du syndrome du génie incompris mais du discrédit de certaines opérations peu attractives, de la carence généralisée de propositions novatrices et de l'amabilité constante et croissante envers les instances de l'Etat et leurs paramètres, des missions confiées à la production cinématographique, sorte d'immense panoramique de style impérial pour satisfaire le consommateur étranger. Un cinéma qui très souvent n'est qu'un grand paysage et une petite comédie picaresque.

Le costumbrisme a été notre stigmaté pendant des décennies, une perversion naturaliste qui a pesé sur notre littérature et notre cinéma comme une malédiction déguisée en honorable tradition. Objet hybride déguisé en opération donneuse de sens et d'identité où cette thématique est une obsession récurrente, presque

Una mirada al cine chileno desde sus orígenes hasta nuestros días es una tarea que personalmente me parece un tanto angustiosa, no desafiante, sino más bien contraproducente para mi salud espiritual. Pues en verdad nuestro cine al igual que nuestra geografía no es más que una historia larga, delgada y repleta de baches, en la cual sobresalen un par de estructuras anómalas que rompen con la monotonía de nuestra mirada y que en líneas generales han sido ignoradas por gran parte de nuestra crítica. Habría que ser franco y partir diciendo que gran parte de nuestro cine no posee ningún interés para el resto del mundo, e incluso es ignorado de manera justa, me parece, por nosotros mismos. No se produce en este caso el síndrome del genio incomprendido, sino el desacreditado de ciertas operaciones poco atractivas, la carencia generalizada de propuestas innovadoras y una constante y creciente amabilidad con los entes

estatales y sus parámetros de las misiones encomendadas a la producción cinematográfica, símil de inmensa panorámica de tono imperial para la satisfacción del consumidor extranjero. Un cine que en muchos casos no es más que un gran paisaje y una pequeña picaresca.

El costumbrismo ha sido nuestro estigma por décadas, una perversión naturalista que ha pesado en nuestra literatura y nuestro cine como una maldición disfrazada de honorable tradición. Objeto híbrido que se disfraza operación donadora de sentido e identidad, en donde dicho tema es una obsesión recurrente, casi una enfermedad terminal que ha castrado la imaginación de varios cineastas, tanto en nuestros grupos más conservadores como aquellos que reclaman para sí mismo todas las bondades de la vanguardia y las transformaciones sociales, veían en el cine nacional un espacio mimético para sus hábitos visuales y sus buenas intenciones morales. De la mirada pintoresca al turismo social, desde la comedia costumbrista al retrato miserabilista con aspiraciones de catalizador social. El sentido del filme como eje dominante, la construcción interna, la faceta arquitectónica del filme parecía no importar mucho mientras la fabula en su forma básica de moraleja fuera comprendida de manera correcta por el espectador.

Nuestro cine ha sido por lo general deudor de una vía bastante conservadora poco dada al ejercicio excéntrico o a la innovación estilística, dominando un carácter pudoroso a la hora de trabajar las superficies filmicas que ha determinado un aspecto poco llamativo de nuestra filmografía comparada, por ejemplo, con las del cine argentino o brasileño. A diferencia de nuestro imaginario poético pero a semejanza del novelesco y del pictórico hasta la primera mitad de siglo, el énfasis en nuestros proyectos cinematográficos se debatía entre un exceso de transparencia narrativa y claridad de sentido, y por otra parte en una provinciana ansia de emular sistemas industriales que simplemente estaban y están fuera de nuestro alcance. Una disociada conciencia nacional que por un lado vislumbraba una noción de sistema productivo de estilo anglosajón, pero que a la vez ha rechazado una y otra vez la noción de género cinematográfico, y que supuestamente adquiriría los gustos de la innovación y la trasgresión pero que finalmente se dejaba caer en el naturalismo más burdo o el dominio de la fabula política.

Dominante del sentido por sobre la manera estilística. Aversión al ejercicio de estilo, a la ambigüedad de las formas. En esta mirada sobre la creación cinematográfica existía poco lugar para una política disidente, en donde se enfatizara el proceso creativo antes que la finalidad del producto, la imagen poética en

une maladie mortelle qui a châtré l'imagination de plusieurs cinéastes, autant dans nos groupes les plus conservateurs que chez ceux qui réclament pour eux-mêmes toutes les faveurs de l'avant-garde et des transformations sociales, tous voient dans le cinéma national un espace mimétique pour leurs habitudes visuelles et leurs bonnes intentions morales. De la vision pittoresque au tourisme social, de la comédie costumbriste au portrait misérabiliste avec des aspirations à la fonction de catalyseur social. Le sens du film comme axe majeur, la construction interne, l'aspect architectural du film, n'étaient apparemment pas très importants tant que la fable sous sa forme basique de morale était comprise de manière correcte par le spectateur.

Notre cinéma a été redevable d'une veine assez conservatrice peu encline à l'excentricité ou à l'innovation stylistique, dominée par la retenue dans le travail de surface des films qui a conféré un caractère peu marquant à notre filmographie si on la compare, par exemple, à celle des cinémas argentins et brésiliens. A la différence de notre imaginaire poétique, mais en accord avec notre imaginaire romanesque et pictural, pendant toute la première moitié du siècle, ce qui était important dans nos projets cinématographiques oscillait entre un excès de transparence narrative et de clarté du sens, et un désir provincial d'émulation avec les systèmes industriels qui simplement étaient et sont hors de notre portée. Une conscience nationale dissociée qui d'un côté envisageait une notion de système productif à l'anglo-saxonne mais qui en même temps a refusé à maintes reprises la notion de genre cinématographique et qui soi-disant acquérait le goût de l'innovation et de la transgression mais qui finalement tombait dans le naturalisme le plus grossier ou sous la domination de la fable politique.

Suprématie du sens sur la forme stylistique. Aversion pour l'exercice de style, pour l'ambiguïté des formes. Dans ce regard sur la création cinématographique, il y avait peu de place pour une politique dissidente dans laquelle l'importance serait donnée au processus créatif plutôt qu'à la finalité du produit, à l'image poétique plutôt qu'à l'illustration du scénario. Cependant, deux des auteurs fondamentaux de notre cinéma sont justement les acteurs de l'ouverture vers les espaces de la différence. Autant Raul Ruiz que Alejandro Jodorowsky, les seuls créateurs chiliens dans le domaine du cinéma de fiction, qui ont été des références dans l'histoire du cinéma, sont des auteurs à l'intérieur du cadre flexible et imprécis de la tension excentrique. A leur tour, tous les deux sont des cinéastes pivots, des auteurs charnières qui ont réussi à dégager notre cinéma du passé crioliste, à le relier aux nouveaux cinémas des années soixante, à traverser le bouleversement politique de Allende et à ressurgir sans grand dommage de la crise



titre en espagnol ????? Trois vies et un seul mort
(année ????) Raúl Ruiz

lugar de la imagen ilustrativa del texto guión. Sin embargo dos de los autores fundamentales en nuestro cine son justamente los protagonistas de sendas aperturas al espacio de la diferencia. Tanto Raúl Ruiz como Alejandro Jodorowsky, únicos creadores chilenos en el espacio del cine de ficción que han marcado pautas en la historia del cine, son autores al interior del flexible y poco riguroso marco tensional de lo excéntrico. A su vez, ambos son cineastas pivotes, autores bisagras que logran desplazar nuestro cine desde su pasado criollista, vincularlo a los nuevos cine de los sesenta, atravesar la conmoción política del gobierno de Allende y resurgir sin grandes mellas de la crisis utópica que repleto al cine chileno de autoconmiseración y aparato de la piedad pública europea, para finalmente conectarse desde la década de los 80 con un público joven dispuesto a sumergirse en experiencias filmicas más radicales y que sin embargo nunca han dejado de lado la relectura de la leve e irreductible noción de la chilenidad, mitad broma y mitad tragedia, “embutido de ángel y demonio” en palabras de Nicanor Parra parafraseando a vuestro Pascal.

BREVE PROCESO INICIAL O UN VACÍO EN EL SUR PROFUNDO

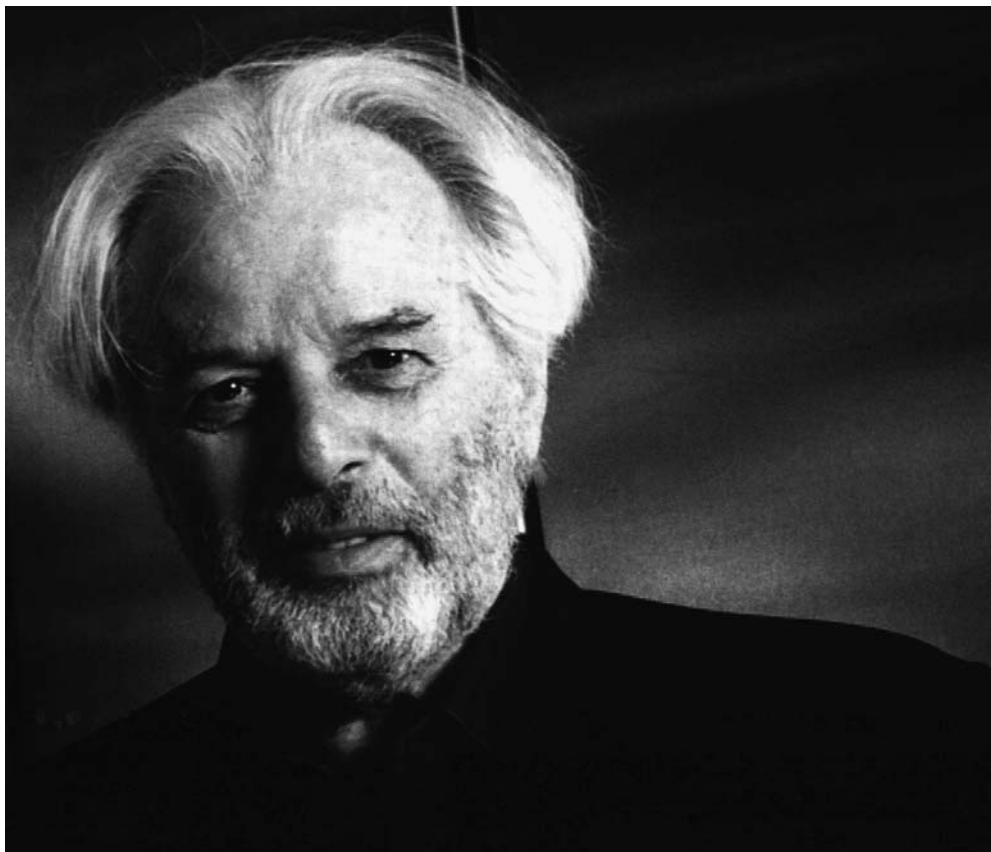
Todo inicio es por lo general una breve anécdota, un cuento para niños que insufla la vana sensación de una pertenencia y una continuidad, en nuestro caso la anécdota es más un breve registro histórico titulado *Ejercicio general de bombas* (1902), fragmento de corte Lumière que nos vincula a la gran historia europea, de ahí en adelante el asunto va a ser un poco menos espectacular, en los años veinte se estrena *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna – especie de apóstol místico del cine chileno- y constituye junto a otros filmes, según la investigación realizada por mi amiga y perio-

utópica que a saturó el cine chileno de auto-commiseración y de compasión pública europea, para finalmente se conectar, desde los años cuarenta, con un público joven, prèto a s’immerger dans des expériences filmiques plus radicales. Ces auteurs, malgré tout, n’ont jamais abandonné la relecture de la notion – légère et irréductible – de “chilénité”, mi-plaisanterie, mi-tragédie, “mi-ange mi-démon” selon les mots de Nicanor Parra qui paraphrasait votre Pascal.

BREF PROCESSUS INITIAL OU UN VIDE DANS LE SUD PROFOND

Tout commencement est en général une brève anecdote, un conte pour enfants qui donne la vaine sensation d’une appartenance et d’une continuité ; dans notre cas, l’anecdote est plutôt un bref registre historique intitulé *Ejercicio general de bombas* (1902) (*Exercice général de bombes*), fragment de coupe Lumière qui nous relie à la grande histoire européenne. A partir de là, la question va être un peu moins spectaculaire : dans les années vingt sort *El húsar de la muerte* (*Le hussard de la mort*) de Pedro Sienna – sorte d’apôtre mystique du cinéma chilien – qui appartient, avec d’autres films, d’après les recherches réalisées par mon amie journaliste, Antonella Estévez, dans son livre *Lumière, caméra, Transition* à “la période du cinéma muet qui a été l’une des plus fécondes de notre cinématographie, puisque, entre 1910 et 1931, plus de 78 films ont été tournés”. Je dois ajouter que cette période est un chapitre de plus dans notre histoire fabuleuse, car de ces oeuvres il n’est resté que le film de Sienna, pas du tout spectaculaire, et dans la lignée des dizaines de films d’aventures tournés par Rudolf Valentino.

Au fil des ans, la production nationale n’a pas réussi à échapper à son origine et pendant la décennie des années quarante les ressources de l’Etat se regroupent,



Alejandro Jodorowsky

dista, Antonella Estévez en su libro *Luz, Cámara, Transición*: “el período del cine mudo ha sido uno de los más fructíferos en nuestra cinematografía, pues entre 1910 y 1931 se rodaron más de 78 filmes”¹.

Debo agregar que esa período es una nueva nota de nuestra historia fabulada, pues solo ha quedado de esas obras el filme de Sienna, nada espectacular y deudor de las adocenadas películas de aventuras rodadas por Rodolfo Valentino.

Con el paso de los años la producción nacional no logro escapar a su origen y durante la década de los cuarenta los recursos estatales se concentran con su habitual inoperancia a fomentar una noción de cine que supuestamente emulaba –con abierta incompetencia– las maneras de industria y espectáculo dominantes en Estados Unidos. Para facilitar la producción de filmes el estado a crea a través de un organismo administrativo recién inaugurado CORFO (Corporación para el fomento de la Producción) Chile Films, en donde se ubicarían los principales estudios de la época. Sin ofrecer obras de un nivel aceptable ni en su aspecto innovador como tampoco en el comercial, el cine chileno se pierde en una serie de obras de corto alcance que solo una cierta ternura por parte del espectador puede rescatar de su irremediable olvido.

Debe tenerse en cuenta que el problema no estribaba en las ambiciones comerciales de los directores y productores sino en la falta de capacidad para llevarlo

de façon inopérante comme d’habitude, pour promouvoir un concept de cinéma qui était censé imiter – avec une incompétence notoire – les manières caractéristiques de l’industrie et du spectacle dominants aux États-Unis. Pour faciliter la production de films, l’Etat crée, à travers un organisme administratif récemment inauguré CORFO (Corporación para el Fomento de la Producción), Chile Films où devaient s’inscrire les principaux studios de l’époque. Sans offrir des oeuvres d’un niveau acceptable, ni au plan de l’innovation ni au plan commercial, le cinéma chilien se perd dans une série d’oeuvres de faible portée que seule une certaine tendresse de la part du spectateur peut sauver d’un oubli irrémédiable.

Il faut se rendre compte que le problème ne vient pas des ambitions commerciales des metteurs en scène et des producteurs mais du manque de capacité à les mener jusqu’au bout ; c’est moins un problème d’éthique des auteurs comme vont le comprendre les metteurs en scène des années soixante que de capacité à offrir un produit de style différent dans un marché dominé par l’empreinte naturaliste et l’importance donnée au narratif littéraire, marché soutenu par un appareil financier sans adversaires réels.

Une des façons d’essayer d’échapper à ce vide d’images cinématographiques a été une stratégie de type propédeutique : si l’industrie était incapable, alors la pédagogie et l’intervention universitaire constitueraient la



El Topo de Alejandro Jodorowsky

a cabo, es mucho menos un problema de ética autoral como lo van a entender los directores de los sesenta que de capacidad para ofrecer un producto de marca diferenciadora al interior de un mercado dominado por una cierta manera de cuño naturalista y de énfasis literariamente narrativo, a la vez que sustentado en una operación financiera sin oponentes reales.

Una de las formas mediante la cual se intento escapar a ese vacío de imágenes cinematográficas fue con una estrategia de cuño propedéutico, si la industria no fue capaz entonces la pedagogía y la intervención universitaria serían la salida del atolladero. Si no es el estado será la academia. En 1955 se funda el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago a manos de Rafael Sánchez – quien es recordado por haber escrito un famoso manual de montaje cinematográfico- y posteriormente el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile en 1959 fundado por el documentalista Sergio Bravo, lugar que se transformara con prontitud en un semillero de documentalistas con excesiva confianza en su capacidad de moldear y capturar la realidad.

El documental no es el centro de este breve texto pero debo insistir que su desarrollo emerge desde una mirada similar a nuestra ficción, un intento desesperado por capturar, explicar y transformar lo real, desplazándose con mayor soltura que el largometraje de ficción hacia zonas menos contaminadas con el criollismo pero a la vez salpicadas de ese tinte exótico y paternalista que impulsa el pensamiento de izquierda de la época, el documental de los sesenta a cargo de directores como Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Helvio Soto, entre otros asumirá el peso social del compromiso político, el interés comercial debe quedar a un lado sin

sortie de l'impasse. Si ce n'est pas l'État, alors ce sera l'académie. En 1955 fut fondé l'Institut du Cinéma de l'Université Catholique de Santiago sous la responsabilité de Rafael Sánchez –d ont on se souvient parce qu'il a écrit un célèbre manuel de montage cinématographique – et par la suite, le Centre Expérimental de l'Université du Chili en 1959 fondé par le documentariste Sergio Bravo, lieu qui deviendra rapidement un vivier de documentaristes dotés d'une confiance excessive dans leur capacité à modeler et capturer la réalité.

Le documentaire n'est pas le sujet central de ce bref exposé mais je dois insister sur le fait que son développement émerge à partir d'un regard similaire à celui de notre fiction, une tentative désespérée pour capturer, expliquer et transformer le réel, avec une plus grande capacité que celle du long métrage de fiction à se déplacer vers des zones moins contaminées par le criollisme mais en même temps empreintes de cette teinte exotique et paternaliste qui anime la pensée de gauche des années soixante. Le documentaire des années soixante sous la direction de metteurs en scène comme Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Helvio Soto, entre autres, assumera le poids social de l'engagement politique ; l'intérêt commercial doit être écarté sans jamais avoir donné de réponse positive et ce qui intéresse maintenant ce ne sera pas l'expérimentation de l'auteur– trop hédoniste et égocentrique – mais une nouvelle prison mentale centrée sur la responsabilité sociale, le poids flagellant de l'identité latino-américaine et la fonction opératoire du cinéma à l'intérieur des divers processus de caractère apparemment révolutionnaire.

Les opérations formelles ne sont pas considérées comme le véritable processus de rupture perceptive et une fois encore ce sont les tendances répressives qui

nunca haber mostrado alguna respuesta positiva y lo que ahora interesa no será la experimentación autoral – demasiado hedonista y egocéntrica- sino una nueva prisión mental centrada en la responsabilidad social, el peso flagelante de la identidad latinoamericana y la función operativa del cine al interior de los diversos procesos de aparente carácter revolucionario.

Las operaciones formales no son consideradas como el verdadero proceso de ruptura perceptual y una vez más son las reactivas tendencias contenidistas las que dominan el quehacer fílmico. La comedia picaresca será reemplazada por el melodrama social, solo en muy pocos casos el naturalismo de corte socialista y por lo tanto tan falsario como el corte industrial y naif, ofrecerá un producto en donde la mirada documentalista se asocia a un filme de denuncia con claras huellas melodramáticas, como es el caso de *El Chacal de Nahueltoro* (1968) de Miguel Littin.

LA IRRUPCIÓN EXCENTRICA

Sentarse en la sala de proyecciones de BBS a ver El Topo de Alejandro Jodorowsky, el surrealista film de culto que en Nueva York y Berkeley pasaron en sesiones de madrugada durante toda la década, y fumar un porro con Bert, Denis y Jack, era lo más in.

Peter Biskind

Moteros tranquilos, toros salvajes

En 1971, el candidato socialista Salvador Allende accede a la presidencia mediante una elección democrática, gesto que lo instala como uno de los primeros gobernantes hijo de las contradicciones internas de los sesenta, una especie de presidente situacionista que invirtiendo y reactivando la maquinaria adormecida de la administración pública deviene en paradójico objeto de espectáculo y posterior culto, con Guy Debord a la cabeza del ministerio de cultura y Alejandro Jodorowsky en el de relaciones exteriores Chile se habría convertido en la primera república situacionista con ribetes dadaístas en la historia del mundo.

Con el ascenso de Allende el cine chileno constituye un pacto de trabajo gubernamental, ahora no son directores en el sentido industrial del término, tampoco autores en su concepción más cahierista sino trabajadores cinematográficos. Es en el comienzo de esta efervescencia social que un cineasta chileno de padre ruso y madre argentina filma en México el primer western esotérico de la historia del cine. Un año antes de la elección de Allende y de que Miguel Littin –director

dominant la création fílmique. La comédie picaresque sera remplacée par le mélodrame social, le naturalisme de style socialiste et par conséquent aussi faussaire que le style industriel et naïf offrira un produit où le point de vue documentaire sera associé à un film de dénonciation clairement marqué par le mélodrame, comme c'est le cas dans *El Chacal de Nahueltoro* (1968) (*Le chacal de Nahueltoro*) de Miguel Littin.

L'IRRUPCIÓN EXCENTRIQUE

S'asseoir dans la salle de projections de BBS pour regarder El Topo de Alejandro Jodorowsky, le film surréaliste culte qui à New York et à Berkeley a été projeté en matinée pendant toute la décennie, et fumer un joint avec Bert, Denis et Jack, était ce qui se faisait de plus "in".

Peter Biskind

Motards tranquilles, taureaux sauvages

En 1971, le candidat socialiste Salvador Allende accède à la présidence par une élection démocratique, geste qui l'installe comme l'un des premiers gouvernants héritier des contradictions internes des années soixante, une sorte de président situationniste qui, en investissant et en réactivant la machinerie endormie de l'administration publique, devient un objet paradoxal de spectacle et ensuite de culte. Avec Guy Debord à la tête du Ministère de la culture et Alejandro Jodorowsky en charge de celui des Affaires Étrangères, le Chili était devenu la première république situationniste, mâtinée de dadaïsme, dans l'histoire du monde.

Avec l'ascension de Allende, le cinéma chilien élabore un pacte de travail gouvernemental, ce ne sont plus des metteurs en scène au sens industriel du terme, non plus des auteurs dans le sens le plus cahieriste mais des travailleurs du cinéma. C'est au début de cette effervescence sociale qu'un cinéaste chilien, de père russe et mère argentine filme au Mexique le premier western esotérique de l'histoire du cinéma. Un an avant l'élection de Allende et avant que Miguel Littin – directeur de Chile Films – ne rédige Le Manifeste des cinéastes de l'Unité Populaire, Jodorowsky filmait *El Topo* (*La Taupe*), oeuvre fondatrice d'un cinéma excentrique latino-américain.

Joué par Jodorowsky lui-même dans le rôle d'un pistolerero à la recherche d'une ascèse spirituelle à travers une série de duels avec divers maîtres, le film se transforme en un maquis de citations qui va depuis les références bibliques, cabalistiques jusqu'aux tonalités anthroposophiques à la Gurdjieff, avec la même superficialité vitaliste que celle que Dario Argento voyait en Gurdjieff, en tant qu'architecte du manoir aux échos gothiques où habite la Mater Tenebrarum dans son film

de Chile Films— redactará el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, Jodorowsky filmaba *El Topo*, obra fundacional de un cine excéntrico latinoamericano.

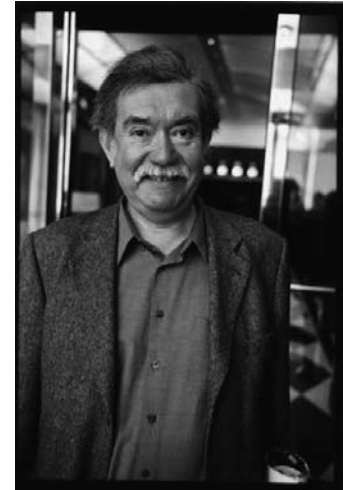
Protagonizada por el propio Jodorowsky en el papel de un pistolero en búsqueda de su ascesis espiritual mediante una serie de duelos con diversos maestros, el filme deviene en una maraña de citas que van desde referencias bíblicas, cabalísticas y de tonos antroposóficos a lo Gurdjieff, con la misma superficialidad vitalista con que Darío Argento situaba al mismo Gurdjieff como arquitecto de una de la mansión de ecos góticos en donde habita la Mater Tenebrarum en su filme *Inferno*, donde se reconcilia Thomas de Quincey con Hitchcock y con un alquimista de nombre Varelli que es imposible no vincular a Fulcanelli y su *Misterio de las catedrales góticas*.

Estamos en la cultura pop de Pauwels y Bergier y su delirante libro *El regreso de los brujos* (1960) posteriormente lanzaron *Planète*, una revista de periodicidad mensual que duró hasta 1968 (41 números). *Planète* contó con una versión en castellano, *Planeta*, obra de la Editorial Sudamericana de Buenos Aires. En Chile estas revistas se pueden encontrar en casi todo los hogares junto a una serie de libros que se repiten con llamativa constancia desde la década de los sesenta, uno de ellos es *El retorno de los brujos*, otro *Mi hijo* de Benjamín Spock y finalmente *Materialismo histórico y materialismo dialéctico*, de Alain Badiou y Louis Althusser (1969). Hijos de una amalgama cultural tan fascinante como funambulesca, no tenemos más remedio que someternos a una limpieza cultural profunda que deriva en una profunda y desesperada búsqueda de la pureza intelectual o hundirnos en las lodosas aguas del pop radical, en donde la combinación híbrida de la cultura popular, el espectáculo y la erudición se entremezclan de manera poco predecible y solo logran encarnarse mediante un trabajo de sofisticación manierista.

La estrategia de Jodorowsky implicaba la combinación más heterogénea posible de las modas circulantes en los sesenta, mirada latinoamericana en tanto descontextualizada e hiperactiva en su afán de abarcar un sinnúmero de corpus imposible de ser asimilados en corto tiempo y por lo tanto obligada a captar los puntos más relevantes a base de la utilización de atajos de dudoso valor académico o literario pero de profunda fuerza catalizadora a la hora de enfrentar un proyecto fílmico. No es tanto la utilización de una



Días de campo (2004) de Raül Ruiz (à droite)



Inferno, où se réconcilie Thomas de Quincey avec Hitchcock et avec un alchimiste dénommé Varelli, qu'il est impossible de ne pas relier à Fulcanelli et son *Mystère des cathédrales gothiques*.

Nous sommes dans la culture pop de Pauwels y Bergier et leur livre délirant *El regreso de los brujos* (1960) (*Le matin des magiciens*) ; ensuite ils lancèrent *Planète*, une revue mensuelle qui dura jusqu'en 1968 (41 numéros). *Planète* a eu une version en castillan, *Planeta*, éditée par Sudamericana à Buenos Aires. Au Chili, ces revues peuvent se trouver dans tous les foyers à côté d'une série de livres qui se répètent avec une constance frappante depuis les années 1960 : l'un d'eux est *El retorno de los brujos* (*Le matin des magiciens*), un autre *Mi hijo* (*Mon fils*) de Benjamin Spock et finalement *Materialismo histórico y materialismo dialéctico*, *Matérialisme historique et matérialisme dialectique* de Alain Badiou et Louis Althusser (1969). Héritiers d'un amalgame culturel aussi fascinant que funambulesque, nous n'avons pas d'autre solution que de nous soumettre à un profond nettoyage culturel dérivant vers une recherche profonde et désespérée de pureté intellectuelle ou nous enfoncer dans les eaux boueuses de la pop radicale, où la combinaison hybride de la culture populaire, du spectacle et de l'érudition sont entremêlées de manière imprévisible et ne parviennent à s'incarner qu'à travers un travail de sophistication manieriste.

La stratégie de Jodorowsky impliquait la combinaison la plus hétérogène possible des modes en circulation dans les années 1970, regard latino-américain quelque peu décontextualisé et hyperactif dans son désir d'embrasser une infinité de corpus impossible à assimiler en si peu de temps et donc obligé à capter les points les plus remarquables et à utiliser des raccourcis d'une valeur académique ou littéraire douteuse mais d'une grande force de catalyseur dans l'approche d'un projet fílmico. Il ne s'agit pas tant d'un regard holistique que

mirada holística sino más bien una operación de canibalización cultural que aprovecha con voracidad todos los elementos que puedan ayudarlo en su proceso de divergencia del modelo naturalista dominante en Chile.

El barroquismo de su puesta en escena, las influencias del surrealismo duro del Buñuel mexicano, incluso las referencias cinéfilas –tan ausentes en nuestro cine– al spaghetti western B como *Django* (1966) de Sergio Corbucci, con su protagonista jalando de un ataúd a través del desierto o las estilizadas chamberas y sus letales duelos entre samurais, y por supuesto la serie de filmes de luchadores mexicanos encabezados por el Santo o Blue Demon que en Chile tuvieron tanto éxito aun no reconocido por la historia cultural nacional, pero que aun hoy pervive con nuevo público en las funciones de cine de traspase.

En su obra prima *Fando y Lis* (1968) aun el lastre de la vanguardia culta, le pesaba en exceso, con sus referencias al teatro de Marcel Marceau, de quien fue discípulo, y a la neurótica psicodelia imperante; este viaje lisérgico de una pareja de amantes en clave de performance logro sin embargo llamar la atención de productores para la filmación de *El Topo* el cual a su vez se transformaría en la primera cult movie de Nueva York.

LA ESTRATEGIA MANIERISTA

*El manierista no tiene nada que decir
salvo la manera de decir esta nada.*

Claude-Gilbert Dubois
El Manierismo

Los filmes de Raúl Ruiz –desde sus primeros filmes como *Tres tristes tigres* (1968), *Palomita Blanca* (1973) hasta sus obras actuales como *Le temps retrouvé* (1999) o *Días de campo* (2004)– son siempre más que una película, son generalmente especulaciones sobre la posibilidad de construir dispositivos alucinatorios. Máquinas barrocas que entranpan la mirada, deterritorializan al ojo esclavo de la fabula narrativa y lo desplazan hacia zonas de engañosa complejidad para luego atraerlo nuevamente a un mundo reconocible pero transfigurado por su estrategia excéntrica.

En lugar de esa insistencia en la comprensión de la fabula de su filme –esa obsesión de guionistas y productores por la comunicabilidad de la obra– Ruiz se concentra en elaborar diversos planos que permitan reconcentrar la percepción en nuevas cartografías audiovisuales. El filme no es una simple historia ilustrada sino un intento por reconocer los límites del lenguaje. Es en ese reconocimiento, en esa tensión formal, en donde el autor encuentra el sentido de su ofi-

d'une opération de cannibalisation culturelle qui tire parti avec voracité de tous les éléments qui pourraient l'aider dans son processus de divergence du modèle naturaliste dominant au Chili.

Le baroque de sa mise en scène, les influences du surréalisme dur du Buñuel mexicain, même les références cinéphiles – tellement absentes de notre cinéma – au western spaghetti de série B comme *Django* (1966) de Sergio Corbucci, avec son protagoniste tirant un cercueil à travers le désert, ou les chamberas stylisées et leurs duels mortels entre samourais, et bien entendu la série des films de lutteurs mexicains avec à leur tête le Santo ou Blue Demon qui eurent tellement de succès au Chili, succès qui n'a pas encore été reconnu par l'histoire savante nationale mais qui perdure aujourd'hui auprès d'un nouveau public dans les séances de minuit.

Dans son premier opus *Fando y Lis* (1968) (*Fando et Lis*), le poids de l'avant-garde savante se faisait sentir de manière excessive, avec ses références au théâtre de Marcel Marceau dont il a été le disciple, et au psychédéisme névrotique régnant ; ce voyage lysergique d'un couple d'amants sur le mode de la performance réussit cependant à attirer l'attention de producteurs pour le tournage de *El Topo*, lequel devait devenir à son tour le premier cult movie de New York.

LA STRATEGIE MANIERISTE

*Le maniériste n'a rien à dire sauf la
manière de dire ce rien.*

Claude-Gilbert Dubois
Le Maniérisme

Les films de Raúl Ruiz – depuis ses premiers films comme *Tres tristes tigres* (1968) (*Trois tristes tigres*), *Palomita blanca* (1973) (*Petite colombe blanche*) jusqu'à ses oeuvres actuelles comme *Le temps retrouvé* (1999) ou *Días de campo* (2004) (*Jours à la campagne*) – sont toujours plus qu'un film, ce sont généralement des spéculations sur la possibilité de construire des dispositifs hallucinatoires. Des machines barroques qui piègent le regard, deterritorialisent l'oeil esclavo de la fable narrative et le déplacent vers des zones d'une complexité trompeuse pour ensuite l'attirer de nouveau vers un monde reconnaissable mais transfiguré par sa stratégie excentrique.

Au lieu de cette insistance sur la compréhension de la fable de son film – cette obsession des scénaristes et des producteurs pour la communicabilité de l'oeuvre – Ruiz se concentre sur l'élaboration de divers plans qui permettent de recentrer la perception sur de nouvelles cartographies audiovisuelles. Le film n'est pas une simple histoire illustrée mais un essai de reconnaître les

cio y el espectador el placer del ojo extraviado que recorre con ansiosa y vital energía el laberinto que conforma no solo a la estructura formal de la obra sino que también es ontológicamente –con un valor de ser de orden especular– el propio filme.

En muy pocas palabras, estoy tratando de jugar, de desarrollar las funciones que naturalmente están en cada plano, de manera tal que ellas sirvan para que cada plano se haga notar independientemente

Raúl Ruiz
Conversaciones con Raúl Ruiz

Los filmes de Ruiz se sitúan en la periferia –en la frontera excéntrica– de la mirada costumbrista con sus gestos criollos y sus arquetipos risibles recargados de superchería patriótica, y a la vez se desliza tangencialmente por las sendas de la experimentación y las operaciones de trasgresión de los autores de la nouvelle vague –las operaciones de especulación temporal de un Resnais son reinventadas por Ruiz desde un prisma lúdico, más cercano al espíritu de los autores del cine silente como Epstein y a las elucubraciones alquímicas de Alekan– posiblemente su cercanía con Godard sea la más reconocible, un parentesco no reconocido por ninguno de los dos pero que a la distancia del espectador resultan asimilarse a una lógica de apropiación cultural, canibalización de referencias que sitúa a Borges como una de sus influencias más preclaras.

Desde esa disidencia irónica hacia las tendencias extremas, Ruiz ha logrado establecer un discurso de la inestabilidad fílmica, en donde recurre a una serie de estrategias que van desde los juegos especulares, la trastocación temporal, el uso a niveles de propuesta ética de la trampa ocular, la asimilación incesante e insensata de cuanta teoría, fábula, y especulación religiosa que le permita instalar nuevas estructuras al interior de sus relatos –construcciones leves pero no enclenques; solo las obras prepotentes pretenden ocultar su superficialidad– cultura manierista puesta al servicio de la puesta en escena. Ruiz como Godard, y porque no, como Tarantino, apuestan la realización de sus filmes a la potencialidad de dispersión de sus formas. Como una escopeta con cañones recortados sus filmes estallan en un golpe de dispersión, la bala encuentra a su objetivo de manera lineal y unívoca, en cambio los perdigones girando enloquecidamente sobre sí mismos hacen blanco de manera lateral, accidental, excéntrica, alcanzando a diversos objetivos a la vez, sin conciencia de efectividad mecanicista sino con impredecibles rebotes como una enloquecida

limites du langage. C'est dans cette reconnaissance, dans cette tension formelle que l'auteur trouve le sens de son métier et le spectateur le plaisir du regard désorienté qui parcourt avec une vorace énergie vitale le labyrinthe qui informe non seulement la structure formelle de l'oeuvre mais qui est aussi ontologiquement – avec une valeur d'être d'ordre spéculaire – le film lui-même.

En bref, j'essaie de jouer, de développer les fonctions qui se trouvent naturellement dans chaque plan, de telle manière qu'elles servent pour que chaque plan se fasse remarquer de façon indépendante.

Raúl Ruiz
Conversations avec Raúl Ruiz

Les films de Ruiz se situent à la périphérie – à la frontière excentrique – du regard costumbriste avec ses manières criollistes et ses archétypes risibles surchargés de supercherie patriotique, et en même temps ce regard se déplace tangentiallement en empruntant les chemins de l'expérimentation et les opérations de transgression des auteurs de la nouvelle vague – les opérations de spéculation temporelle d'un Resnais sont réinventées par Ruiz à travers un prisme ludique, plus proche de l'esprit des auteurs du cinéma muet comme Epstein et des élucubrations alchimistes de Alekan – sans doute sa proximité avec Godard est-elle la plus reconnaissable, une parenté qui n'est reconnue par aucun des deux mais qui, vue du côté des spectateurs, est assimilée à une logique d'appropriation culturelle, de cannibalisation de références qui situe Borges comme une de leurs influences les plus illustres.

Depuis cette dissidence ironique jusqu'aux tendances extrêmes, Ruiz a réussi à établir un discours de l'instabilité fílmique, où il a recours à une série de stratégies qui vont depuis les jeux spéculaires, les bouleversements temporels, l'emploi du piège oculaire en tant que proposition éthique, l'assimilation incesante et insensée de toute théorie, fable et spéculation religieuse qui lui permettent d'installer de nouvelles structures à l'intérieur de ses récits – constructions légères mais non pas chétives, seules les oeuvres toute puissantes prétendent cacher leur superficialité – culture maniériste mise au service de la mise en scène. Ruiz comme Godard, et pourquoi pas comme Tarantino, misent la réalisation de leurs films sur le potentiel de dispersion de leurs formes. Comme un fusil à canon scié, leurs films éclatent en un coup de dispersion, la balle atteint son objectif de façon linéaire et univoque, en revanche la chevrotine tournoyant de façon délirante sur elle-même trouve sa cible de façon latérale, accidentelle, excentrique, atteignant plusieurs objectifs en même temps, sans conscience d'efficacité méca-

encarnación de una interpretación delirante de la teoría del caos.

Una fábula aparentemente débil deviene en máquina alucinatoria al encarnarse en una serie de maneras complejas –la complejidad en Ruiz no pasa por la sobreproducción o la tecnología de punta sino por la astucia culta de su mirada, una especie de saber artístico que involucra lo popular con lo refinado en rigor de su efectividad en la construcción de la puesta en forma de cada secuencia– en donde un texto de maneras aparentemente naturalista obtiene una contralectura interpretativa que logra resaltar sus potencialidades adormecidas por la pasividad del lector.

Todo aquello que se presenta como lo familiar, lo domesticado de nuestra construcción hipotética de identidad nacional –fantasma incomodo e permanente como la gotera errante del filme– se manifiesta de manera transfigurada en esta versión surrealista-imaginista del costumbrismo. Surrealismo de cuño buñueliano, y a la vez un buñuel leído desde las posibilidades transformistas de la trampa barroca que atrapa la mirada solo para llevarla a la perplejidad de un infinito que cabe en el entrecruce de dos espejos enfrentados.

Poco queda en estos filmes de nuestras películas de campo, o de aquellas adaptaciones de cuentos nacionales que intentan a base de disfraces y reconstrucción histórica, de maquetas y adornos brillantes, el instalar un verosímil inexistente, una postal necrofílica asfixiada por el corsé de la falsificación naturalista. Filmes de guardarropía, de jinetes improvisados, de trajes a la medida, tufillo de museo histórico y academia.

nique mais avec des rebonds imprévisibles comme l'incarnation d'une interprétation délirante de la théorie du chaos.

Une fable apparemment faible se transforme en machine hallucinatoire en s'incarnant dans une série de manières complexes. La complexité chez Ruiz ne passe pas par la superproduction ou la technologie de pointe mais par la finesse savante de son regard, une sorte de savoir artistique qui mêle le populaire et le raffiné au service de leur effectivité dans la construction de la mise en forme de chaque séquence où un texte d'allure apparemment naturaliste obtient une contre lecture interprétative qui réussit à faire ressortir ses potentialités endormies par la passivité du lecteur.

Tout ce qui se présente comme l'aspect familier, domestiqué de notre construction hypothétique de l'identité nationale – fantôme encombrant et permanent comme la gouttière errante du film – apparaît de façon transfigurée dans cette version surréaliste- imaginiste du costumbrisme. Surréalisme de caractère buñuelien et en même temps un Buñuel lu à partir des possibilités transformistes du piège baroque qui attrape le regard pour le mener vers la perplexité d'un infini qui tient dans l'entrecroisement de deux miroirs opposés.

Dans ces films, il reste peu de choses de nos films ruraux ou de ces adaptations de contes nationaux qui essaient, à base de déguisements et de reconstruction historique, de maquettes et d'ornements brillants, d'installer une vraisemblance inexistante, une carte postale nécrophile, asphyxiée par le carcan de la falsification naturaliste. Film d'opérette, de cavaliers improvisés, de costumes sur mesure, relent de musée de l'histoire et d'académisme.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI) DE ANNICK MANGIN

MIGUEL ÁNGEL VIDAURRE

??????????????

RESUMEN Vidaurre hace un recorrido crítico del cine chileno desde sus orígenes hasta nuestros días, cine que ve como fundamentalmente conservador, obsesionado por la transparencia narrativa y la temática de la identidad chilena. Sin embargo, dos autores, Alejandro Jodorowski y Raúl Ruiz, referencias en el cine chileno, logran introducir una disidencia irónica, reinventando la problemática de la "chilenidad" desde unos bordes excéntricos marcados por el barroquismo, el surrealismo y la estrategia manierista.

PALABRAS CLAVES Cine chileno - A. Jodorowski - R. Ruiz, identidad - costumbrismo - criollismo - disidencia irónica - frontera excéntrica - manierista - barroquismo - melodrama social - chilenidad.

MIGUEL ÁNGEL VIDAURRE ???????????????????

RÉSUMÉ Vidaurre trace un panorama du cinéma chilien depuis ses origines jusqu'à nos jours, cinéma qu'il considère fondamentalement conservateur, obsédé par la transparence narrative et la thématique de l'identité chilienne. Cependant, deux auteurs, références dans le cinéma chilien, Alejandro Jodorowski y Raúl Ruiz, introduisent une dissidence ironique en revisitant la thématique de la "chilénité" à partir des frontières de l'excentrique marqué par le baroque, le surréalisme et la stratégie maniériste.

MOTS CLEFS Cinéma chilien - A. Jodorowski - R. Ruiz - identité, costumbrisme - criollisme - dissidence ironique - frontière excentrique - maniérisme - baroque - mélodrame social - chilénité.