

Arqueologías de la mirada:

Reactivación crítica de la videoinstalación *La expulsión de los moros* (1990) de Raúl Ruiz^{1,2}

[archaeologies of looking: critical reactivation of the video-installation *the expulsion of the moors* (1990) by raúl ruiz]

FRANCISCA GARCÍA BARRIGA★

★
Francisca García Barriga²
Universidad Metropolitana
de Ciencias de la Educación
Santiago, Chile

>Cómo citar este artículo: García, F. (2021). Arqueologías de ficción: reactivación crítica de la video-instalación *La expulsión de los moros* (1990) de Raúl Ruiz. *Revista I80*, (48), 42–51.
[http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.\(2021\).art-900](http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.(2021).art-900)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.\(2021\).art-900](http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.(2021).art-900)

Resumen: A partir de un trabajo con archivos y entrevistas, el presente ensayo recupera la instalación titulada *La expulsión de los moros* (1990) del cineasta chileno Raúl Ruiz, que define una política de la representación y del espectador, desde del cuestionamiento de la experiencia de la alteridad. Para ello, se comenta la operación de la investigación realizada con los documentos, la visualidad de la instalación a partir de sus imágenes y materialidades, y una teoría del espectador en diálogo con su cine y sus *Poéticas del cine* (2013). Finalmente, a modo de conclusión, se proponen algunas consideraciones en torno a las relaciones especulativas, interdisciplinarias e intermediales entre cine y artes visuales, y respecto de una "arqueología de la mirada", que es la que realiza Ruiz mediante esta exposición y de la que la presente investigación participa por medio de su ejercicio documental.

Palabras clave: archivo; exilio; investigación artística; participación; videoinstalación

Abstract: Based on documents and interviews, this essay recovers the installation entitled *The Expulsion of the Moors* (1990) by Chilean filmmaker Raúl Ruiz, which defines a politics of representation and the audience based on questioning the experience of the otherness. To achieve that goal, the paper discusses the methodological operation carried out with the documents, the visuality of the installation based on its images and materialities, and a theory of reception in dialogue with Ruiz' films and *Poéticas* (2013). Finally, I forward specific conclusions regarding the speculative, interdisciplinary and inter-medial relationships between cinema and visual arts, and regarding, what I term an "archeology of looking", carried out by Ruiz through this exhibition and in which this research participates through its documentary exercise.

Keywords: archive; artistic research; exile; participation; video-installation

OPERACIÓN CRÍTICA Y DERIVA DOCUMENTAL

En 1990, el cineasta chileno Raúl Ruiz (1941-2011) inició sus viajes a Estados Unidos como profesor universitario en el Carpenter Center de la Universidad de Harvard y luego, en la Universidad de Duke. Esta prolífica y aún desconocida actividad pedagógica le permitió, entre otras cosas, generar filmes experimentales con estudiantes, como es el caso de *The Suicide Club* (1996). Ese mismo año presentó su primera exposición en The Institute of Contemporary Art (ICA) de Boston, titulada originalmente *The Expulsion of the Moors* (*La expulsión de los moros*), una videoinstalación que tuvo entre 1990 y 1991 al menos tres reposiciones: ese mismo año en el Contemporary Art Forum de Santa Bárbara, California; y al año siguiente en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) de Valencia y en la Galerie Nationale du Jeu de Paume en París. Todas estas instituciones operaron en red para financiar y producir la propuesta itinerante del cineasta. El productor catalán Jordi Torrent, residente en Estados Unidos hasta la actualidad, junto con la curadora Kathy Rae Huffman impulsaron la realización de esta exposición desde el programa The Contemporary Art Television Fund (The Cat Fund), que fue una alianza entre el ICA Boston y la televisión pública de esa ciudad. Previo al montaje de *La expulsión de los moros*, The Cat Fund ya había levantado exposiciones de artistas internacionales como Laurie Anderson o Bill Viola, este último un referente del cineasta, tal como queda manifiesto en distintas entrevistas (Figura 6)⁴.

Puede que la posición de Raúl Ruiz como profesor visitante en Estados Unidos, sumado al agitado contexto curatorial y artístico contemporáneo en este país, despierte en él la motivación de ocupar el museo, cosa que hasta esa fecha no había realizado en Francia, que era su país de residencia desde 1973. Pese a la recepción crítica creciente de la obra del cineasta en la actualidad y a la restauración de algunas de sus películas del llamado "período chileno", su actividad en

el campo del arte contemporáneo es menos conocida. Este ensayo intenta, por lo tanto, presentar una práctica artística en los bordes del cine, que se concretó en un contexto de exploración intensa de la relación entre cine y arte contemporáneo a nivel internacional (Bellour, 2009; Bulot, 2020; La Ferla, 2013).

Variadas preguntas surgen al momento de plantear una reactivación documental de este trabajo histórico. ¿Es la instalación un tipo de película en vivo o una "película performativa" (Bulot, 2019)? ¿Pueden ser acaso las películas del cineasta el registro de instalaciones? ¿Son los espectadores del museo actores de una película aún por filmarse? ¿Se trata *La expulsión de los moros* de un recorrido por la propia biografía del cineasta como expulsado y exiliado chileno?

Diremos que la investigación de Raúl Ruiz es esencialmente especulativa y los rasgos que definen su especulación se desarrollan aquí en función de un hilo conductor que vincula la política de la representación y el cuestionamiento, en relación con la función y la experiencia de la alteridad. La instalación se comprende aquí como una dimensión material y procesual de su cine, por eso se trata de una investigación conectada con sus películas. Es necesario señalar que el *What if...* fue para el cineasta un modo de hacer y una figura retórica de la especulación (Ruiz, 2013) que, en este caso es la clave para comprender el lugar de la instalación como laboratorio artístico y cinematográfico en donde se intenciona la dimensión procesual con la participación directa de los espectadores, que Ruiz no había logrado materializar con su cine.

En términos metodológicos la investigación acerca de las instalaciones artísticas de Raúl Ruiz ha implicado recopilar documentos, visionar decenas de sus filmes en distintos formatos, vincular sus textos teóricos (Ruiz, 1979, 2013) y cierta recepción crítica de su cine (De Los Ríos, 2019; Goddard, 2017 y Pérez Villalón, 2016a). Y, sobre todo,

Ya desde las primeras décadas de su existencia, el cinematógrafo estableció lazos con el arte, y entre ambos se fue tejiendo una historia de cruces y fronteras.

Jorge La Ferla (2013), *Cine de exposición*, p. 6.

Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.

Georges Didi-Huberman (2011), *La exposición como dispositivo*, p. 25.

asumir una aproximación interdisciplinaria e intermedial del conocimiento. Así como el propio Ruiz fue un investigador y un invocador de misterios y fantasmas de diferentes tiempos y lugares, el trabajo con su legado se convierte en un ejercicio laberíntico que atraviesa geografías y siglos de historia. Los rastros fragmentarios de sus instalaciones se hallan en la actualidad esparcidos en distintos lugares del mundo y en las memorias de los testigos internacionales que pudieron visitar sus exposiciones.

Este ensayo se inicia con el hallazgo de un texto mecanografiado en papel fino de máquina y redactado en dos páginas, el cual lleva por título *Velázquez (o la expulsión de los moriscos)* y que incluye una bajada en la que se lee: "Una instalación de R. Ruiz" (Figura 1). El documento con algunas tachaduras y palabras agregadas a lápiz no lleva firma, sin embargo, por su estilo de escritura es presumible la autoría del cineasta, puesto que recuerda a las múltiples ficciones breves que el autor relata en su libro teórico *Poéticas del cine* (2013) para ejemplificar sus postulados —aquí es relevante la historia de la pareja que siempre se pelea delante de las visitas, o bien, se pelea porque "hay" visitas— (p. 185).

El documento citado consiste en un tipo de guion con elementos literarios, que describe tres habitaciones con sus recorridos, imágenes, decorados, aparatos y tecnologías del cine. El guion escenifica una propuesta escenográfica para construir una representación de la pintura desaparecida de Diego Velázquez, titulada del mismo modo, *La expulsión de los moriscos*, de la cual no se conoce ninguna imagen. Su redacción combina el modo impersonal con el "nosotros" de la primera persona plural, una estrategia que arrastra juntos al escritor y al lector en el vagabundeo por las habitaciones pobladas por un sinnúmero de objetos, pantallas y diseños arquitectónicos que juegan con la perspectiva del espectador. Este documento se conserva actualmente en el Archivo

Ruiz-Sarmiento, donde se han detectado también otras tres fotografías impresas en blanco y negro (Figuras 3, 4 y 5) que registran tres de las cuatro salas de la versión de la instalación montada en el ICA. Las etiquetas en inglés adheridas al reverso de las fotografías incluyen el título de la sala específica y la fecha de la muestra.

Además de estos materiales, se han recuperado los recortes de prensa recopilados por el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM, Valencia), un material que permite a la investigación contextualizar las variaciones de la instalación en su versión española (algunos se citan más adelante). A ello se suman dos videos o episodios de televisión que son parte de la colección personal de Jordi Torrent, que documentan la estadía de Ruiz en Boston en 1990: *Paradox Allegory and Miscellanea* (20 minutos), una entrevista filmada que Torrent le realiza a Ruiz donde recorre su trayectoria; y el segundo, *Raúl Ruiz / La Plaza TV WGBH* (29 minutos), un episodio que registra los seminarios de Ruiz en Harvard y el evento de inauguración de la citada exposición. De la colección personal de Torrent se trabaja también con el periódico de difusión que publicó el ICA con motivo de la exposición, encabezado con el título: "Who burned Velázquez? Allegorical Masterpiece: The Expulsion of the Moors" (Figura 6), que incluye una segunda entrevista de Torrent a Ruiz enfocada exclusivamente en decisiones y procesos artísticos de *La expulsión...*

El conjunto de materiales recopilados ha sido comentado con distintos investigadores y artistas que conocieron a Raúl Ruiz o que visitaron las exposiciones: la cineasta residente en París y viuda de Ruiz, Valeria Sarmiento; el escritor e investigador Bruno Cuneo, director del Archivo Ruiz-Sarmiento; la curadora de la exposición Kathy Rae Huffman, residente actualmente en California; y el productor Jordi Torrent (esta última entrevista publicada en García, 2020). A esas conversaciones se suman los diálogos libres que he sostenido durante el último año con Érik Bullot, cineasta y teórico del cine francés, quien experimentó a comienzos de los años noventa en París la apertura histórica de los museos de arte al lenguaje audiovisual de la mano con la experimentación tecnológica. Las reflexiones que plantea este ensayo tomaron su forma gracias a estos intercambios (E. Bullot, comunicación personal, 2020).

Es necesario comentar al cierre de esta introducción que el catálogo de la exposición *La expulsión de los moros* nunca llegó a realizarse, pese a que se consigna en algunos documentos. En cambio, Ruiz decidió editar otro tipo de publicación, semejante a un libro de artista, titulado *The Book of the Disappearances/The Book of the Tractations* (1990). Este libro laberíntico combina la escritura de ficciones breves entre moros

y cristianos, con gráfica y simbologías religiosas. Para poder leerlo es necesario utilizar un espejo-plantilla que viene adherido a cada ejemplar. Tal como la instalación, el libro ejercita los intercambios y problemas de comunicación entre moros y cristianos haciendo cómplice al lector por medio de una práctica de lectura interactiva.

IMÁGENES Y OBJETOS DE LA EXPULSIÓN-EXCLUSIÓN

La expulsión de los moros es una instalación que de un modo alegórico reflexiona en torno a la historia de España. La pieza se concibe como un recorrido espacial con escenificaciones que se disponen en distintas salas o "galerías" que están pobladas de objetos, aparatos e imágenes proyectadas para contar esta historia. Según el propio cineasta, su preocupación era trabajar en torno a los esfuerzos que durante muchos siglos las comunidades de moros y cristianos tuvieron que hacer para convivir y entenderse mutuamente en un mismo territorio: "No es sobre la cristiandad o el islam, sino sobre el complejo mecanismo que separó a dos comunidades y el esfuerzo por reunirlos", señala Ruiz al periódico publicado en el contexto de la exposición del ICA (Figura 6). La problemática de la expulsión de una cultura minoritaria frente a otra dominante se dispone en esta instalación relacionando diferentes situaciones conflictivas: la expulsión histórica de los moros en 1603 durante el reinado Felipe III; la dictadura de Franco durante los años cincuenta; el estilo competitivo de los profesores norteamericanos en los años noventa; o también, en el montaje posterior realizado en el IVAM de Valencia, la alusión a la migración marroquí actual en España; y los exilios y la desaparición de cuerpos durante la dictadura de Pinochet. Esta última está en directa relación con la biografía del cineasta, quien opta por salir de Chile y vivir en París a partir de octubre 1973.

El estudio acerca de las culturas minoritarias configura un arco amplio de investigación cinematográfica en toda la trayectoria de Ruiz. La presencia de expulsados, dominados o subalternos en su cine tensiona los argumentos de películas como *Ahora te vamos a llamar hermano* (Chile, 1971), un mediometraje documental hablado en mapudungún; *Diálogo de exiliados* (Francia, 1974), que desacraliza la impronta del héroe revolucionario; *La expropiación* (Chile, 1974); *Utopía o el cuerpo repartido y el mundo al revés* (Alemania/Honduras, 1975); o *De los acontecimientos importantes y de la gente común* (Francia, 1979). La académica chilena Valeria de los Ríos señala que en su cine "los pueblos son expuestos en su diferencia —no en su identidad— de manera liberadora, alejándose de los estereotipos" (2019, p. 53).

Tanto en *La expulsión...* como en el caso de estas películas, los decorados, objetos o

hablas aparecen siempre para evidenciar formas de la vida cotidiana desde una perspectiva micropolítica, evadiendo las construcciones ideológicas y los estereotipos. En relación con ello, en su primer período Ruiz nombró a su investigación cinematográfica como "cine de indagación", la cual consistía en hacer visible las ambigüedades, las tramas ocultas del poder y las contradicciones que generan los dogmas políticos (Cuneo, 2013; Pérez Villalón, 2016a). Desde esta perspectiva, la comprensión de lo político en el trabajo del cineasta nunca recayó en representaciones didácticas o lecciones políticas, sino que preservó siempre, como describe Bruno Cuneo, "una autonomía y una eficacia poética que [Ruiz] creía inexistente en el cine latinoamericano del exilio" (2013, p. 16).

La selección de imágenes y recursos materiales alusivos a distintas épocas y contextos que se incluyen en *La expulsión...* generan una visualidad heterodoxa a partir de la combinatoria. En las cuatro salas del montaje en el ICA, la "Alegoría de los sueños" (Figura 3), "Alegoría de la esperanza" (Figura 4), "Alegoría de la memoria" (Figura 5) y "Alegoría de la melancolía" (de la cual no se tiene registro fotográfico), coexisten, por ejemplo, las columnas de una mezquita con el amoblado de la sala de estar personal de Franco en el Palacio de El Pardo; los espejos de gran escala y retratos enmarcados que escenifican el Palacio del Escorial, con una pizarra de aula de clases que tiene incrustado un video que muestra a un profesor de la academia norteamericana repitiendo silogismos (Slavuski, 1991); el repique de una campana islámica que llama a la oración de mediodía, con fragmentos del noticiario histórico del franquismo *Nodo*, que se transmitía en todas las salas de cine del país y exhibía a la suntuosa Guardia Mora de Franco (Slavuski, 1991); los fragmentos de la película *Edipo* (1989/2004) que Ruiz filmó con actores de teatro en Italia el año anterior a la exposición, con un cortometraje en video grabado in situ en el ICA, en donde un hombre duerme en una cama; escenas del film *El techo de la ballena* (1982) se proyectan en el cielo de una de las salas, de forma paralela a un video de un monje encapuchado que recita historias en dialecto aljamiado (Ostría, 1991; Tena, 1990).

Los recursos audiovisuales que acompañaron la instalación corresponden, por lo tanto, a distintos formatos: video, filmes en 16 mm y archivos de televisión de los que Ruiz se apropia, redefine y relocaliza. Al salir de la sala de cine, los fragmentos de sus propias películas, como *Edipo* y *El techo de la ballena*, se ajustan a los formatos expositivos de una sala de museo, por medio de proyecciones o transmisión en televisores pantalla plana. La sala más relevante en este sentido es la "Alegoría de los sueños". Si se considera

VELAZQUEZ (o la expulsion de los moriscos)

Una instalación de R. Ruiz

Una gran sala que recuerda el salón de embajadores del Escorial.

Pocos muebles. Dos grandes ventanales. Tres espejos ubicados frente a los ventanales. Seis cuadros que representan retratos de personajes de época: Felipe segundo, Carlos V. Un gran cuadro que representa una batalla. Un enorme cuadro que ~~muestra~~ ^{muestra} un paisaje bucólico.

Todos estos cuadros, más los espejos y ventanales, son proyecciones
 de video en pantalla plana.

La totalidad de la instalación está ubicada patas arriba, es decir en el techo e invertida, lo que pone a los visitantes en la situación de las moscas caminando por el techo un día de verano.

El lugar está en seminumbra y solo destacan, al comienzo, el paisaje que se divisa desde las ventanas y su reflejo en los espejos. Durante ~~esta~~^{una} hora veremos al sol levantarse y ponerse seis veces y a cada amanecer, el paisaje habrá cambiado, puesto que un siglo habrá transcurrido: veremos, por lo tanto evolucionar el paisaje desde el siglo XVI hasta el siglo XXI.

El paisaje reflejado en el espejo, refleja, además, ^{personajes} ~~escenas~~ de diferentes épocas ~~que se ven en el espejo~~ de las que escuchamos las voces. Estamos en plena reunión de consejo y el tema a tratar es la expulsión total de los moriscos ~~de los~~ territorios españoles. A esas voces se mezclan a veces, las voces de turistas de otros siglos, de visitantes y de otros reyes.

Si nos detenemos el tiempo suficiente, observaremos que las sombras de grupos de turistas invisibles atraviesan el lugar y que durante las cinco noches (de ~~5~~⁵ minutos cada una), se oirán las voces de los poetas árabes de la corte de los Omeyas y que , a la luz de la luna, el lugar se transfigurará en un palacio del tiempo de Abderraman III.

Durante la noche vemos claramente que los cuadros se iluminan y que las figuras representadas discuten entre ellas, de un cuadro a otro; a veces parten hacia el fondo y hacen su entrada en el otro cuadro, y nuevos

que *El techo de la ballena* fue una película en donde un equipo de antropólogos en la Patagonia estudia una lengua en extinción, la que consiste aparentemente en una sola palabra, pero que significa todo, la película parece ser una parodia del imperialismo (Pérez Villalón, 2016b). La exhibición de estos materiales da cuerpo y rostro a la experiencia de la expulsión-exclusión desde diferentes perspectivas, ampliando el contexto específico de la expulsión morisca en España. En esta sala se incluye además la doble proyección en el piso del mencionado video a escala 1:1, filmado en el ICA (Figura 2), que muestra a un hombre durmiendo en una cama y que el espectador observa desde un balcón. Esta espectral presencia interactúa con dos objetos, una silla y un crucifijo, generando en el espectador que observa una confusión entre lo visible y lo invisible, lo real y lo espectral, la realidad y la ficción.

En “Las relaciones de objetos en el cine” (1979), un texto teórico de Ruiz profundamente especulativo, tal como fueron siempre sus reflexiones reunidas en las *Poéticas del cine* (Ruiz 2013), el cineasta estudia la circulación de los objetos: “Sin embargo no se puede negar la existencia de una tensión debida al hecho de que algunos objetos luchan por emerger del telón de fondo” (p. 4). Los objetos en el cine ruiciano conforman muchas veces zonas de tensión en el plano y agencian el movimiento de los cuerpos de actores. En el caso de la instalación, los objetos organizan el espacio expositivo. Estos fueron siempre recopilados en ferias libres de las ciudades de cada montaje, por lo tanto, recogen en su propia materialidad usos y circulaciones cotidianas de distintos tiempos y personas. En la sala “Alegoría de la memoria” (Figura 5), tal vez la más relevante desde el punto de vista de la materialidad,

Figura I (p. 46 y 47)
Velázquez (o la expulsión de los moriscos)
 Nota: Manuscrito de Raúl Ruiz, sin fecha, dos páginas. Cortesía de Archivo Ruiz-Sarmiento.



Figura 2

Raúl Ruiz supervisando la filmación de un video en el ICA Boston

Nota: Captura de pantalla, episodio de TV, *Raúl Ruiz/ La Plaza TV WGBH* (1990). Cortesía Jordi Torrent.

ESPECTADORES COMO TESTIGOS ACTIVOS

Una dimensión central de esta visualidad alegórica es el título de la instalación. *La expulsión de los moros* que es tomado de la pintura de Diego Velázquez de 1627 desaparecida "misteriosamente" en el incendio del Alcázar de Madrid y de la cual no se tiene hoy ninguna imagen. A Ruiz le inquietaba esta historia, pues se sabe que esta había sido la única pintura alegórica de Velázquez, cuya imagen más que engrandecer la decisión de la Corona, exaltaba el drama colectivo de la expulsión (Calleja, 2010, s.p.).

En la citada entrevista en el periódico del ICA, "Who burned Velázquez? Allegorical Masterpiece: The Expulsion of the Moors" (Figura 6), Ruiz explica que Velázquez representa la España Colonial, la España de las tres culturas, española, americana y mora, es una suerte de "maestro de ceremonias en este proceso de auto-amputación" (Figura 6). Agrega que Velázquez fue un templario, por lo tanto, un caballero de una orden que busca trazar puentes entre religiones distintas, al modo de un diplomático o un místico, más que detenerse en las diferencias y los estereotipos. "El misticismo es un punto de encuentro entre diferentes comunidades", señala el cineasta (Figura 6). Velázquez se aparece entonces como el fantasma invocado a través del nombre de la instalación. ¿Intenta Ruiz escenificar este cuadro con los espectadores del museo? ¿Se trata esta de un tipo de representación "en vivo" del cuadro perdido? ¿Es la participación una estrategia para romper la representación?

La transmedialidad es un procedimiento de traducción intersemiótica de un medio a

otro que Ruiz practicó de muchas maneras a lo largo de su trayectoria (Pérez Villalón, 2016b). En este caso, la pintura inexistente gatilla la performatividad de los cuerpos de los espectadores y, a la vez, los cuerpos accionan juntos para la construcción de la imagen invocada. Este tipo de juegos Ruiz ya los había definido y practicado en su cine. La estrategia del *tableau vivant* o "cuadro viviente" es una práctica que utiliza actores para recrear de un modo tridimensional pinturas históricas y con ello develar el drama interno de las escenas pictóricas (Pérez Villalón, 2016a). Este es utilizado, por ejemplo, en *L'hypothèse du tableau volé* (La hipótesis del cuadro robado, 1978) o *Klimt* (2006). En la primera de estas películas los actores "actúan de actores" y deben recrear una serie de pinturas para resolver el enigma que esconde el cuadro desaparecido de la serie. Tanto en *La hipótesis del cuadro robado* como en *La expulsión...* la estrategia del cuadro viviente se pone al centro como recurso y organiza la revelación del misterio oculto.

Esta idea de "película performativa" y "*tableau vivant*" puede leerse con claridad en el guion literario *Velázquez (o la expulsión de los moriscos)*, cuando se describe la tercera y última habitación:

La tercera habitación es aún más pequeña que la segunda.

Ahora, finalmente el público se encuentra pisando tierra firme. Frente a él, una muralla que tiene una abertura de cuatro por tres metros. Es el marco del cuadro encargado a Velázquez por Felipe 4: "La expulsión de los moriscos". El público está por lo tanto "del otro lado del

cuadro". La sala está vacía, es el minúsculo gabinete de trabajo de Felipe II.

Tras su mesa de trabajo vemos el cuadro que representa a Felipe 4 con su corte. El cuadro se anima y una larga discusión comienza sobre los pro y los contra de la expulsión de los moros. Poco a poco las luces se apagan y el público se ve, semi-reflejado, en el espejo sobre el que reconocemos ahora, el cuadro perdido de Velázquez al cual el público se confunde (Figura 2).

El cuestionamiento en relación con la función y la experiencia de la alteridad aparece al momento de la cooperación involuntaria que esta instalación le exige al espectador, quien "pone el cuerpo" durante su recorrido para revivir el drama interno de la expulsión histórica de los moros y experimentar las expulsiones-exclusiones actuales de la cultura contemporánea. La colaboración y participación, en este caso, se entiende con la figura del *testigo activo* (Ruiz, 2013, p. 186), término que utiliza el cineasta cuando construye una teoría del espectador para designar un elemento indispensable de la acción que actúa sin saberlo o sin decidirlo.

A partir de este punto, se puede retomar la ficción breve citada inicialmente en donde se ve a la pareja que siempre se pelea delante de las visitas los días domingo, o bien, se pelea porque hay visitas. Este relato introduce el ensayo "Fascinación y distanciamiento" (2013, p. 185). Para Ruiz, por una parte, la fascinación ante una obra reclama un "acercamiento poético" que puede descifrar la "zona oscura" que se resiste a una analítica experta o a la filosofía de arte



Figura 3

Alegoría de los sueños 1620

Nota: Vista de la sala en *La expulsión de los moros*, Raúl Ruiz, ICA Boston, 1990. Cortesía de Archivo Ruiz-Sarmiento.

Figura 4

Alegoría de la esperanza 1966

Nota: Vista de la sala en *La expulsión de los moros*, Raúl Ruiz, ICA Boston, 1990. Cortesía de Archivo Ruiz-Sarmiento.

Figura 5

Alegoría de la memoria 1954

Nota: Vista de la sala en *La expulsión de los moros*, Raúl Ruiz, ICA Boston, 1990. Cortesía de Archivo Ruiz-Sarmiento.

la investigación se basa en la premisa de mantener vivo “el espectro” de Ruiz en el presente y permitir que sus potencias estéticas y políticas puedan continuar afectando las fórmulas curatoriales, del cine y de las artes visuales en la actualidad.

Entre los hallazgos y respondiendo a las preguntas formuladas inicialmente, se afirma que el tipo de investigación que practica el cineasta es de índole especulativa y en relación con ello, la arqueología —como la estrategia de trabajo con los archivos y los rastros de pasado— que él ejerce invocando a Velázquez, permite aproximarse a aquellas zonas misteriosas u ocultas de la verdad histórica. La arqueología le permitirá cuestionar la política de la representación propia de las bellas artes y el cine clásico, a su vez, deconstruir las imágenes estereotipadas de la alteridad cultural.

En el caso de Ruiz, una instalación es equivalente a una exposición, en la medida en que él aborda todas las dimensiones espaciales, visuales y de recepción que se barajan en una exposición. Este dispositivo, construido siempre acorde a los espacios museográficos y los contextos culturales de los lugares en donde se montó la instalación, permiten a su vez comprender sus instalaciones como “sitios específicos” (*Site Specific*): cada pieza se modula *in situ* considerando los parámetros sociales, materiales y culturales del espacio expositivo.

El formato de instalación/exposición es comprendido por este autor como un laboratorio de investigación artística colectiva que permitió a esta investigación constatar algunas dimensiones materiales y procesuales de su obra cinematográfica. Por una parte, la visualidad alegórica que combina objetos, imágenes y tecnologías en las distintas habitaciones de *La expulsión...* cita los esquemas narrativos heredados del barroco que él tanto defendió cuando se distanciaba del modelo simple del “conflicto central”, que para él caracterizaba a los fabricantes de Hollywood. Por otra parte, esta visualidad adquiere un estatus de laboratorio en la medida en que activa y hace cómplice al espectador como testigo activo de las expulsiones-exclusiones culturales. Su experiencia biográfica de exilio y de múltiple pertenencia identitaria fue forjando un tipo de mirada que propone desvíos en la comprensión de los territorios y las identidades. Desde ese lugar la instalación/exposición tiene un potencial pedagógico que instala al espectador occidental en un lugar vulnerable o alterno de forma involuntaria, y que pone en “situación” las tensiones que emergen de los movimientos migratorios hasta hoy. Este entrar y salir de la experiencia de alteridad (en Estados Unidos y Europa) se condice con un deseo de ejercer la libertad del nomadismo y descentrar los lugares

geopolíticos asignados desde el centro. De esta manera, puede afirmarse que Ruiz define un espacio emancipatorio en la experiencia del exilio, de no pertenecer cabalmente a una sola cultura, desarrollando la habilidad de transitar entre una y otra, sin nunca dejar de tomar una posición crítica —e irónica— de las situaciones opresivas.

El trabajo e interés que Ruiz sostuvo con el pintor Velázquez recuerda la famosa conferencia-pregunta de Giorgio Agamben: “¿Qué es lo contemporáneo?” (2006), donde el filósofo escribe aquella afirmación, “pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con este” (p. 1). Ruiz distante o al menos fuera de la órbita de las pretensiones de la actualidad o de la moda, y también anacrónico en sus lecturas y referentes artísticos, plantea otros modelos posibles de la imagen, de la producción del saber y de las formas de la convivencia. En su escepticismo hacia los discursos establecidos y la habilidad de su práctica artística siempre elusiva, comienza su radicalidad.

notas al pie

1. Recibido: 28 de diciembre de 2020. Aceptado: 24 de septiembre de 2021.
2. Este artículo es parte del proyecto de investigación “Cuerpos y tecnologías de la imagen: reactivación de las video-instalaciones de Raúl Ruiz”, código IO-2021-PGI, financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
3. Académica del Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes y Educación Física, UMCE. Contacto: mfranciscagarcia@gmail.com
4. La entrevista de Jordi Torrent a Raúl Ruiz (1990) impresa en el documento de dos páginas “Who burned Velázquez? Allegorical Masterpiece: The Expulsion of the Moors”, se incluye como en el presente ensayo como imagen (Figuras 6). A lo largo del texto, esta se cita directamente en castellano con traducciones mías y se incluye un paréntesis con el número de la figura dependiendo de la página a la que se haga referencia.

referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006) *¿Qué es lo contemporáneo?* <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Aliaga, J. V. (16 marzo, 1991). La memoria anclada. *El País*.
- B., P. (14 marzo, 1991). Raúl Ruiz: Las obviedades de la memoria. *Diario ABC*.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Ediciones Colihue.
- Bullot, E. (2019). La película performativa. *Revista La Fuga*, (22). <http://2016.lafuga.cl/la-pelicula-performativa/930>
- Bullot, E. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Shangri-la Ediciones.
- Calleja, J. M. (2010). *La expulsión de los moriscos en las artes plásticas*. Extractos de una conferencia.

- <http://www.arauco.org/SAPEREAUDE/print/laexpulsionenlapintura.pdf>
- Cuneo, B. (Ed). (2013). *Ruiz: entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- De los Ríos, V. (2019). *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*. Editorial Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como dispositivo. *Minerva: Evidence-Based Medicine pour la première ligne*, 4(16), 24-28.
- García, F. (invierno 2020). Raúl Ruiz más allá del cine: los viajes a Estados Unidos. Entrevista con Jordi Torrent. *Revista La Fuga*, (24). <https://lafuga.cl/los-viajes-de-raul-ruiz-a-estados-unidos/1013>
- Goddard, M. (2017). Television, Tractactions, and Folklore. En I. López Vicuña, & A. Marinescu (Eds.). *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry* (pp. 49-68). Wayne State UP.
- La Ferla, J. (2013). *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Fundación OSDE.
- Obiol, M. J. (27 febrero 1991). Las emociones de los decorados son difíciles de transmitir (entrevista Raúl Ruiz). *El País*.
- Ostria, V. (1991). Miroirs en pleine réflexion. *Cahiers du Cinéma*, (449), 81.
- Pérez Villalón, F. (2016a). *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Editorial Catálogo.
- Pérez Villalón, F. (2016b). Raúl Ruiz: el cine como traducción de lo real. *Revista IBO*, (37), 12-17.
- Ruiz, R. (Director). (1971). *Ahora te vamos a llamar hermano* [Película]. Citelco.
- Ruiz, R. (Director). (1973). *La expropiación* [Película]. Producción independiente.
- Ruiz, R. (Director). (1974). *Diálogo de exiliados* [Película]. Producción independiente.
- Ruiz, R. (Director). (1975). *Utopía o el cuerpo repartido y el mundo al revés* [Película]. ZDF.
- Ruiz, R. (Director). (1979). *De los acontecimientos importantes y de la gente común* [Película]. Instituto Nacional Audiovisual.
- Ruiz, R. (1979). Las relaciones de objetos en el cine. *Revista Ojo. Cine y Comunicación*, 4-8.
- Ruiz, R. (1990). *The Book of the Disappearances/The Book of the Tractations*. ICA; IVAM; Éditions Dis Voir.
- Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Universidad Diego Portales.
- Slavuski, V. (24 de febrero de 1991). Raúl Ruiz lleva su recreación de Velázquez de Estados Unidos al IVAM de Valencia. *La Vanguardia*.
- Tena, A. (11 de abril de 1990). Historias de moros y cristianos (entrevista a Raúl Ruiz). *El País*. https://elpais.com/diario/1990/04/11/cultura/639784807_850215.html
- Torrent, J. (1990a). Who burned Velázquez? Allegorical Masterpiece: The Expulsion of the Moors. Interview with Raúl Ruiz. *ICA Boston*, sin página [Períodico informativo, documento de exposición].
- Torrent, J. (Director). (1990b). *Paradox Allegory and Miscellanea* [Documento audiovisual]. Continental Cablevision/ Duende Pictures/ ICA Boston.
- Torrent, J. (Director). (1990c). *Raúl Ruiz/ La Plaza TV WGBH* [Documento audiovisual]. WGBH-Boston.