

## Ironía y poscolonialidad en *El techo de la ballena* de Raúl Ruiz

**Ignacio López-Vicuña**

University of Vermont

Radicado en Francia desde 1974, el cineasta chileno Raúl Ruiz (1941-2011) es más conocido como un director de cine de autor (*auteur cinema*) al estilo europeo; sin embargo, la persistencia en sus películas de temas latinoamericanos y chilenos complican esta imagen. Ruiz ha sido visto como un cineasta transnacional, exílico, o intersticial; como un surrealista, neobarroco, o realista mágico; pero ninguna de estas etiquetas logra hacer justicia al alcance global de sus ficciones ni a lo profundamente situado de sus referencias culturales. Aunque su cine no es explícitamente político sino más bien experimental e indagatorio, frecuentemente contiene referencias oblicuas a historias de violencia y marginalización en América Latina, tales como la dictadura militar chilena y sus consecuencias (entre ellas, el exilio masivo) y el legado del colonialismo. Este último es el foco de *El techo de la ballena* (1982), un film que alude en su trasfondo al genocidio de los pueblos originarios de Patagonia y Tierra del Fuego. Realizada desde el exilio, la película funciona como una invitación a descentrar los modos de narrar la modernidad chilena, realizada en un momento en que el país estaba sumido bajo una brutal dictadura militar.

A pesar de su trasfondo de violencia colonial, el film está imbuido de un sentido de ironía que busca abrir un camino para pensar más allá de la catástrofe histórica. Subtitulada “un film sobre la supervivencia,” la película juega con la ambigüedad del término *supervivencia*. Por una parte, puede verse como un comentario sobre la resiliencia

de los pueblos americanos ante historias de colonialismo económico y cultural. Por otra, sugiere una meditación sobre la persistencia de relaciones culturales coloniales y neofeudales que sobreviven en la región. Dichas relaciones se manifiestan en el habla, en los gestos, y en la vida cotidiana, y de tal modo ayudan indirectamente a sostener modelos económicos extractivistas antagónicos a toda autonomía cultural. El film de Ruiz se dirige a la dimensión ética y cultural de la sustentabilidad. En un momento de modernización forzada y de neoliberalización intensa de Chile, momento en que el país mira exclusivamente hacia el futuro y pretende borrar/olvidar su pasado, Ruiz propone una ética del diálogo con la historia de la colonialidad, mediante las figuras de los indígenas fueguinos casi olvidados, sugiriendo que no se puede construir un futuro sustentable sin hacerse cargo de la colonialidad y de la heterogeneidad cultural. A través de un lenguaje de ensueño surrealista, *El techo de la ballena* pone en escena un retorno de lo real histórico movilizándolo el juego, a la ironía, y a la creatividad.

Ruiz localiza la heterogeneidad cultural no en un pasado ancestral ni en una identidad fija, sino en un juego dinámico de identidades y lenguajes donde sus personajes indígenas parodian y desestabilizan los discursos civilizatorios tanto de sus patrones como de aquellos europeos que pretenden ilustrarlos. La película crea una historia contra-factual en la cual los indígenas transforman y juegan con las expectativas de los antropólogos, crean nuevos lenguajes y formas de expresión, cuestionan la cultura dominante y son capaces de hacer una interpelación moral. El film plantea la creación de un espacio dialógico y multilingüe como esencial para crear un futuro donde sea posible trascender relaciones interétnicas jerárquicas y discriminatorias (derivadas de la estructura colonial), cuestionar modelos extractivistas destructivos e irresponsables, y respetar la diversidad de expresiones culturales sin la necesidad de creer en identidades esenciales fijas.

Desde sus primeros años en Chile, donde realizó lo que él llamó un “cine de indagación”, un examen irónico pero riguroso de los gestos y tics del comportamiento nacional—un cine que sigue interpelando a la cultura chilena cuarenta años después— hasta su producción en Francia, donde dialogó con algunas de las corrientes más innovadoras de la vanguardia artística, adaptó obras de Pierre Klossowski y posteriormente de Marcel Proust, y donde se posicionó como pionero de un cine neobarroco, Ruiz demostró una adaptabilidad e inventiva que lo hacen difícil, si no imposible, de clasificar. En los últimos años ha habido un interés creciente por sus escritos filosóficos sobre cine tales como la *Poética del cine* (1995; 2007; 2013) y se han

generado estudios que enfatizan el cine de Ruiz como pensamiento, como experimentación de orden filosófico y cognitivo con la imagen.<sup>1</sup>

La fascinación con los aspectos conceptuales de su cine no debe hacernos olvidar, sin embargo, que hay una faceta muy política en Ruiz, evidente en sus películas de los años setenta y ochenta, que persiste de manera latente, aunque subsumida al discurso estético en sus obras posteriores. Los temas políticos se pueden ver más claramente en sus filmes realizados durante la Unidad Popular, como *La expropiación* (1972) o *Palomita blanca* (1973); pero en sus películas realizadas en el exilio, en particular *Het dak van de Walvis/El techo de la ballena* (1982) y *Mémoire des apparences/La vida es sueño* (1986), la creación de un ambiente de ensueño y el cuestionamiento surrealista de la realidad, coexisten con una fuerte conciencia de la historia nacional, de la situacionalidad geohistórica, y del legado del colonialismo.

Michael Goddard señala que Ruiz abandona los temas explícitamente políticos de sus primeros años “in favor of an aestheticist, purely artistic cinema, with little or no obvious relation to politics” (62). Para Sergio Villalobos-Ruminott, el cine de Ruiz se plantea desde “una poética del cine pensada en los términos de una transformación cualitativa de la experiencia que indaga la dimensión de lo político de forma no convencional” (251). Por otra parte, en algunas películas de Ruiz el comentario político y anti-colonial es inescapable, aun cuando se exprese a través de una profunda ironía, forzándonos a considerar que aun desde su óptica múltiple y barroca, Ruiz hace cine siempre con un pie en la historia. Comparando a Ruiz con Orson Welles, Catherine Benamou comenta que “Welles and Ruiz retained at least one foot firmly in modern cinema as a means of innovating, of exploring the legendary or fantastic, and indeed, even of *critiquing* the modern without erasing a sense of the historical real” (2017, 97, énfasis en el original), y más adelante agrega que en su uso de los espacios físicos exteriores, ambos directores “allow for the geohistorical real to seep into the diegesis” (100). Para Benamou Ruiz, al igual que Welles, permite que lo real histórico contamine o dialogue con su exploración de mundos fantásticos e irreales.

Esto puede observarse de manera patente en un film como *El techo de la ballena*, que juega con el tema de las problemáticas de la lengua y del saber en una situación de “primer contacto” colonial con pueblos que habían vivido en sincronía con su entorno natural por siglos. Aunque la película no demuestra la intrusión de lo real en el sentido

<sup>1</sup> Ver en particular Martin (2012), Goddard (2013), Sánchez (2013) y Thayer (2017).

exacto que discute Benamou (ya que la diégesis ocurre en la Patagonia chilena, pero la película fue filmada en Rotterdam, Holanda), lo real histórico irrumpe de otro modo, mediante referencias a lugares concretos y a relatos del pasado colonial de la Patagonia y Tierra del Fuego. Lo que a primera vista podrían parecer toques de irrealidad o de realismo mágico, variaciones satíricas sobre el tema del colonialismo, resultan ser referencias concretas, aunque desconocidas para el gran público.

Valeria de los Ríos sugiere que la práctica cinematográfica de Ruiz favorece el juego y la experimentación, al punto de que su estética se asemeja a la mirada de un niño, abierta a la exploración y a la aventura (de los Ríos, 2017). Al mismo tiempo, en su exploración de las posibilidades lingüísticas y visuales del cine, Ruiz pone en juego fragmentos históricos que aluden a las paradojas del colonialismo y a sus consecuencias para el arte latinoamericano. Desentrañar las referencias históricas y geográficamente situadas de Ruiz nos permite apreciar detalles que se esconden bajo el juego verbal, visual, y filosófico de sus filmes.

*Het Dak Van de Walvis/El techo de la ballena* (1982) es un film que pertenece a los años ochenta, una etapa en la trayectoria de Ruiz que Goddard ha denominado “cine de piratería” (*cinema of piracy*) en referencia a sus cruces transnacionales, su uso de la coproducción, y su tendencia a hacer *pastiches* de otras películas (2013, 64-5). Películas de este período exploran temas de piratas y del mar (*Tres coronas del marinero*, 1983; *La ciudad de los piratas*, 1983; *La isla del tesoro*, 1987), es decir abrazan una estética del desarraigo y del viaje. Aunque no es una de las películas más conocidas ni más estudiadas de Ruiz, *El techo de la ballena* es notable por su multilingüismo y experimentación verbal, así como por el uso de efectos visuales (sombras, filtros de color) y auditivos (música de contrapunto, es decir música dramática usada con efecto irónico).

Una coproducción franco-holandesa cuyos personajes hablan en holandés, alemán, inglés, francés, y español, ha sido reconocida como una película sumamente transnacional y desterritorializada. Lo más curioso es que los personajes cambian de idioma constantemente, a menudo en medio de una misma frase. El idioma que supuestamente hablan los indios yaganes en la película es en gran medida un invento de Ruiz, aunque al menos una palabra proviene de un diccionario del Yagán/Yámana compilado por un misionero inglés en el siglo XIX.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> El film menciona el diccionario de Thomas Bridges, un misionero inglés que organizó la misión anglicana en Tierra del Fuego y compiló un diccionario Yámana-Inglés (Keynes 127). El pueblo Yagán, o Yámana, “habitaba el extremo sur de la Tierra del Fuego, en el laberinto de islas que se extiende desde el canal Beagle hasta el Cabo de Hornos. Era un pueblo nómada canoero dedicado a la pesca, la caza de otáridos y aves marinas y la recogida de moluscos”

La trama ocurre en Tierra del Fuego, en un futuro imaginario donde el socialismo ha triunfado en Europa y donde existen naciones como la República Soviética de Holanda, Borgoña Federal Democrática, y los Estados Unidos Socialistas de Irlanda. Al comienzo, en Holanda, un antropólogo francés y su mujer holandesa, quienes participan en un festival socialista, divisan a un hombre que tiene una mejor ubicación que ellos, e intentan de inmediato hacerse amigos de él. Se trata de Narciso Campos, un millonario comunista chileno, quien los invita a visitarlo en su casa de campo en Patagonia. Cuando se entera de que el hombre es antropólogo, le menciona que en su estancia residen los últimos dos sobrevivientes del pueblo Yagán, a quienes describe diciendo: “son como familia para mí”. La primera escena establece uno de los temas de la película, el de la incomunicación: ante un comentario en holandés de la mujer, Narciso, quien ha estado hablando en francés con el antropólogo, responde en castellano: “no entiendo holandés”. Se miran y comienzan a reír.

El antropólogo, su mujer y su hija Anita viajan a la Patagonia, donde el antropólogo, quien se comunica principalmente en francés, comienza a estudiar a los indios y a tratar de descifrar su curioso lenguaje.<sup>3</sup> Simbólicamente, los últimos dos sobrevivientes del pueblo Yagán se llaman Adán y Edén, de modo que sus nombres forman una especie de tríada con el nombre de la mujer holandesa, Eva. Podríamos ver aquí una parodia del realismo mágico, de la visión de América Latina como una tierra edénica. Como lo ha notado Sergio Villalobos-Ruminott, la casona colonial de Narciso puede verse como una desconstrucción paródica del arquetipo literario de la casa de campo, cuya irrealdad y ruina alegoriza no sólo la desaparición del pueblo yagán, sino de toda una forma de imaginar y de habitar el territorio y la nación:

la casona, metáfora predilecta de la imaginación literaria chilena...funcionaría como una imagen alegórica de la inhabitabilidad de un país que también estaría desapareciendo, a pesar de los sueños grandilocuentes y paradójales de su dueño, el patrón comunista que quiere ser escritor vernáculo y, sin embargo, escribir en inglés. (272-73)

(Alonso Marchante 48). Alonso Marchante menciona que estaban “[p]erfectamente adaptados a las duras condiciones climáticas y geográficas del territorio que habitaban desde hacía al menos 6.000 años” y que “hablaban un idioma compuesto de más de treinta mil palabras” (49). En la película, sin embargo, los Yaganes pueden aludir a una serie de pueblos patagónicos y fueguinos que sufrieron persecución y violencia como resultado del colonialismo.

<sup>3</sup> El antropólogo no tiene nombre en la película. La figura del antropólogo francés, así como el uso del francés como lengua colonial, podrían aludir a la figura de Maurice Maître, el empresario belga que secuestró a una familia selk’nam para exhibirlos en la Exposición Universal de París en 1889, en un zoológico humano. Este rapto se realizó con el consentimiento de las autoridades locales chilenas (Alonso Marchante 59).

No es sorprendente que la mayoría de los críticos se haya enfocado en *El techo de la ballena* como un experimento conceptual, lingüístico, un homenaje a Borges. La película apoya ampliamente a esta interpretación. Después de comenzar el estudio de la lengua de los yaganes, el antropólogo dice que ésta consta de 60 palabras, al igual que el “diccionario de Wilkins”. Es imposible no ver aquí un guiño al ensayo de Borges, “El idioma analítico de John Wilkins” (1952), que describe un idioma artificial creado por Wilkins, un lenguaje totalmente racional donde la forma de cada palabra denota su significado—una especie de lenguaje matemático o utópico donde no habría distancia entre contenido y forma. En otro momento, hay una escena en que Anita, la niña, se mira en un espejo y queda embarazada. Valeria de los Ríos interpreta esta escena como una alusión al relato de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940):

An androgynous looking girl, she becomes pregnant after looking at herself in a mirror. This event constitutes the *mise-en-scène* of wordplay: it is the confusing embodiment of Borges’s quote in “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: ‘mirrors and copulation are abominable, because they increase the number of men.’ Her mother, Eve, declares that poetry is dangerous because ‘metaphors become religion, and religion is the opiate of the masses’. (“Childhood and Play” 38)

Pero el film también tiene una dimensión más política como un comentario sobre el exilio y el desarraigo, como lo ha visto Hamid Naficy, quien cita *El techo de la ballena* como un ejemplo de lo que él denomina “cine con acento” (*accented cinema*), un género de cine diaspórico y transnacional que complica las fronteras y los discursos nacionales. Para Naficy, “the film points to the constructedness of all languages—a fact that becomes more apparent in exile and displacement, where languages cease to be ‘natural’” (Naficy 50).

Recuperar esta dimensión política nos lleva también a apreciar el tono irreverente de la película como una meditación sobre la poscolonialidad en las relaciones entre Europa y América Latina. Hay que recordar, sin embargo, que en Ruiz todo gesto político conlleva una mirada oblicua y una política de la ironía. La ironía poscolonial en Ruiz no se apoya en un discurso de identidad, sino que busca descentrar cualquier identidad o posicionalidad, ya sea europea o americana, criolla o indígena, central o periférica. En palabras de Goddard, el cine de Ruiz se caracteriza por: “the search for an outside, a space of passage, beyond both European and Latin American traditions and cultural objects” (64). Aludiendo al concepto de Naficy de “cine con acento,” Goddard precisa que “Ruiz’s version of accented cinema is uniquely complex and

multiple, avoiding the adoption of a fixed position in favor of fluid relations both to Chile and to Europe” (70).

En este respecto, la relación de Ruiz con la cultura europea/occidental se puede comparar a la de Borges en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1953), donde afirma que “los argentinos, los sudamericanos en general...podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges 273).<sup>4</sup> En el caso de Ruiz, manejar temas y formas “europeas” de hacer cine le permite, al mismo tiempo, asumir una actitud irreverente en su gesto de desenterrar historias sumergidas del colonialismo.

#### *Fragmentos históricos*

En una de las escenas más memorables de *El techo de la ballena*, el antropólogo le muestra a los indios una serie de objetos y les pregunta “¿cómo se llama esto?” La respuesta siempre es la misma: *yamaskuna*. A la luz de la referencia a Borges y a las sesenta palabras del “diccionario de Wilkins”, podríamos ver aquí una polisemia radical: sesenta palabras que contienen todo el universo, una palabra que contiene cientos de significados. Cuando Narciso lee algunos de los significados de las palabras yaganes, la variedad de sus denotaciones es tan amplia que resulta prácticamente imposible acotar su campo semántico. Un término se traduce como “caminar en mal tiempo, buque de carga, perro, opinión que los otros tienen de ti, piedra que te tiran a la cabeza si insultas a un anciano, golpear a un niño hasta matarlo contra una roca, eclipse de sol, eclipse de luna, estrellas”; otro significa “menstruación, caminar sin sentido de dirección, sed sin fin, dios de la montaña, carne cruda.” Esta variedad delirante de significados no puede sino evocar aquella “enciclopedia china” que menciona Borges en el ensayo sobre John Wilkins, donde las categorizaciones son tan arbitrarias que provocan una carcajada.<sup>5</sup>

Si leemos el filme en una clave más poscolonial, sin embargo, podemos discernir un tono irónico, una actitud mucho más insolente. Después que el antropólogo ha pasado varias horas compilando los diferentes sentidos de la palabra *yamaskuna*, Narciso despidió a los indios y le ofrece ayudarlo con su propio diccionario Yagán-Español. Llegados a la palabra *yamaskuna*, le dice que significa “dame eso”. Esto cambia totalmente el sentido de la escena: no se trata de un lenguaje primordial que

<sup>4</sup> Para una lectura poscolonial de Borges, véase Aizenberg (1992).

<sup>5</sup> Esa carcajada con la que, precisamente, Foucault comienza el libro *Las palabras y las cosas*, diciendo que el chiste de Borges desmorona todos los órdenes establecidos (Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Vintage, 1994), xv.

expresa todo el universo en sesenta palabras, sino que cada vez que el antropólogo le muestra un objeto a los indígenas, éstos responden diciendo “dame eso”, o “dámelo”. Aunque los otros términos son inventados, al menos esta palabra, *yamaskuna*, está consignada en el diario de Darwin sobre el viaje del *Beagle*, justamente con este sentido: “dame” o “sé generoso conmigo”. En su primer encuentro con los fueguinos, Darwin observa que éstos sólo se comportaban de manera amistosa si se les hacían pequeños regalos, y que siempre decían la palabra “Yammerschooner”, que significa “dame”. Según Richard Keynes: “His interpretation was correct, for in the Yamana-English dictionary ‘yamask-una’ does indeed mean ‘Do be liberal to me’” (Keynes 128). Esta escena recuerda otro malentendido, cuando el capitán FitzRoy, en su exploración de Tierra del Fuego, cree entender que el pueblo Yámana se llama “Yapoo Tekeenica”. Keynes explica:

The word ‘*yapoo*’ meant in fact an otter, while ‘*teke uneka*’ meant ‘I do not understand you’; so FitzRoy’s original informant must have been trying to convey a lack of understanding rather than the name of the place. The canoe-using natives of the Beagle Channel called themselves ‘Yamana’ (‘People’), while the particular group who lived around the Murray Narrow were the ‘Yahgashagalumoala’, or ‘People from Mountain Valley Channel’, which Thomas Bridges shortened to Yahgans. (Keynes 127)

¿Hasta qué punto Ruiz, como en otra época lo hizo el escritor irlandés James Joyce, ha incluido guiños poscoloniales en su obra, pero disfrazados por su erudición y barroquismo, de modo que hemos tardado en reconocerlos?<sup>6</sup>

Sin negar el alcance filosófico del film como una meditación sobre el lenguaje, es posible realizar una pequeña arqueología de fragmentos de lo real histórico incrustados en su textura. El título, por ejemplo, podría parecer una mera frase vanguardista o surrealista, sin ninguna conexión obvia con la trama de la película. Pero en una entrevista con Catherine Benamou, Ruiz explica su origen:

RR: The movie is full of allusions to that theme in other ways. It’s the issue of the extermination of the natives of that region, the Alacalufe and the Yaghan. It is a very important issue in Patagonia; it was carried out by the Campos Menéndez family. It’s a true fact, reported by a certain [José María] Borrero, a Spanish lawyer who wrote a book called *Tragic Patagonia*. The Menéndez family confiscated the book, bought every copy, and destroyed them. Borrero published another edition, they destroyed it again, and this continued throughout his life. At some point the book began to sell, hand-copied, and people were able to learn about the details of the extermination of the native

<sup>6</sup> Para un análisis de temas poscoloniales en las obras de James Joyce, véanse Cheng (1995) y Tymoczko (1994).



population and where it happened: how the Salesians tried to save them, how they systematically wiped them out by putting a bounty on their severed head; an ear was worth X amount, then the head. The movie supposedly takes place in “Springhill,” where they poisoned a whale with strychnine and invited the natives—whale is their favorite dish—to eat it and that is how they killed 1500 indigenous people there. That is to say, all the allusions in the movie are deliberately made so as to seem imaginary. But again, everything is real. The character’s name is Narciso Campos, of the Campos Menéndez family, inasmuch as the name is real. (Ruiz, “An Interrupted Dialogue,” 211-12)

El “techo de la ballena,” entonces, alude a este evento criminal donde se habría usado una ballena para envenenar a centenares de indígenas. Esta historia se ajusta a lo que dice José María Borrero en *La Patagonia trágica*. La versión de Ruiz es un poco más adornada, pero proviene casi literal del libro de Borrero.<sup>7</sup> Efectivamente, Borrero sufrió varias persecuciones e intentos de censura por los poderosos terratenientes de la zona de Santa Cruz en el sur de Argentina, y una vez que murió sus papeles personales fueron hurtados. Entre ellos habría estado el manuscrito de una segunda parte de *Patagonia trágica*, llamada *Orgía de sangre*, que desapareció y nunca se pudo publicar.<sup>8</sup>

*El techo de la ballena* funciona así en varios niveles: como una reflexión moral sobre el encuentro con el otro (un otro que había vivido en armonía con su territorio por miles de años), como una meditación filosófica sobre las posibilidades del lenguaje, y como un registro de una historia sumergida que requiere claves regionales para poder interpretarla. El filme abre así un espacio para un cierto “regionalismo crítico” que se mueve de lo general a lo particular y de lo global a lo local, y de vuelta.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> “En cierta ocasión y en un punto de Tierra del Fuego, que se denomina Spring Hill quedó varada una ballena. No se sabe si la marea la arrastró o si fue llevada de propósito. Lo cierto del caso es que fue vista primero por los perseguidores de indios y manipulada por ellos con toda clase de venenos. Descubierta la ballena por varias tribus de onas, y golosos como son éstos de la grasa del cetáceo, se dieron el gran banquete y allí quedó el tendal de muertos, como si se hubiera librado una gran batalla; se calculan en unos quinientos o más, fue un día de ‘caza máxima’” (Borrero 44-45).

<sup>8</sup> Según Ismael Viñas, en su prólogo a *La patagonia trágica*: “Sus papeles, sus documentos, le fueron robados de sus baúles cuando murió en el hospital Muñiz el 21 de enero de 1931” (Borrero 17). Para más detalles sobre la colonización de la Patagonia chilena y argentina, véase Alonso Marchante, en particular las secciones “La Patagonia trágica” (sobre matanzas de obreros, 184-91) e “Historiografía del genocidio” (sobre el genocidio Selk’nam, 212-18).

<sup>9</sup> Alberto Moreiras ha enfatizado la importancia de una perspectiva regionalista crítica para los estudios culturales latinoamericanos. Moreiras escribe: “[Critical regionalism] does not point to the production of any kind of counteridentity; rather, it moves beyond identity as well as difference in order to interrogate the processes of their constitution” (Moreiras 2001, 67). Ver en particular los capítulos “Negative Globality and Critical Regionalism” (49-75) y “The National Popular in Antonio Candido and Jorge Luis Borges” (162-183) en *The Exhaustion of Difference*.

Como lo indica Ruiz, el nombre “Narciso Campos” remite a una historia de dominación y a una familia en particular. Aunque Narciso no encarna a un personaje histórico real, podríamos decir que su nombre funciona de manera alegórica (en el sentido que la alegoría, más que la metáfora, está anclada en la historia). La alusión inserta, de manera irónica, a este patrón cosmopolita, letrado y humanista, en una genealogía del colonialismo que tiene resonancias en el presente. Más aun, en su discurso final Narciso se revela a sí mismo como autor que quiere humanísticamente celebrar en sus obras el coraje y el honor de aquellos indígenas que murieron de manera trágica, masacrados por los ancestros del escritor. Esta escena lo asimila, de manera cómica y cruel, a una figura contemporánea a Ruiz, el escritor chileno Enrique Campos Menéndez (1914–2007), originario de esa zona y descendiente de la familia Menéndez. Refinado y cosmopolita, Campos Menéndez recibió el Premio Nacional de Literatura de Chile en 1986. Fue, sin embargo, una persona muy cercana al general Pinochet y a su gobierno. Creando desde el exilio en el contexto de una sangrienta dictadura, Ruiz contempla estas ironías y continuidades del colonialismo.

Es así como las paradojas y efectos cómicos de la situación neocolonial funcionan como fragmentos o sedimentaciones de historias más localizadas, sumergidas, u olvidadas. Constituyen rastros o pistas que el público en general no reconocería, pero que según Ruiz alguien que conoce la historia local comprendería inmediatamente: “But any Chilean from the region will immediately understand all this, and they see a different movie; it’s very different” (Ruiz, “Interrupted,” 212).

Constantemente en *El techo de la ballena* una lengua se ve interrumpida por otra, muchas veces el mismo personaje cambia de idioma a mitad de frase. Algunos momentos notables ocurren cuando irrumpe el castellano chileno, en las conversaciones entre Narciso y su administrador, Luis Rojas. El tono, la gestualidad, constituyen justamente lo intraducible, lo que el antropólogo no puede captar y que se pierde en la traducción del castellano chileno al francés, holandés, o inglés.

Al llegar y encontrar la casona en un estado de desorden, Narciso reprende a Luis de manera abusiva, usando todo tipo de palabrotas vernáculas chilenas, pero en un momento Luis se harta y agarra a Narciso de las solapas, devolviéndole la violencia verbal. A esto siguen escenas donde Narciso pretende “explicar” o, en realidad, justificar, ante el antropólogo, el trato abusivo que sufren los indios. Su uso del castellano chileno crea un discurso que conjuga el paternalismo (se dirige a los indios como si fueran niños) con la amenaza de violencia física. Estos tonos y gestualidades, imposibles de traducir, al quedar plasmados en el celuloide (y hoy día en imagen digital),

de alguna manera quedan para la posteridad, como si la película fuese también una especie de documento etnográfico de la chilenidad.

Luis explica que hay que proteger a los indios del alcoholismo, ya que ha sido la mayor causa de que se haya visto diezmada su población—una afirmación sorprendente, si se piensa en la historia de aislamiento y exterminio sistemático a la que se vieron sometidas las poblaciones nativas de la Patagonia y Tierra del Fuego. En la misma conversación, Narciso relata que su administrador originalmente no se llamaba Luis Rojas sino Luis Bond, y que era conocido como un famoso cazador de indios, una historia que remite los “cazadores de indios” empleados por terratenientes de Tierra del Fuego, algunos de ellos de ascendencia escocesa y con nombres como MacLennan o MacDonald (Alonso Marchante, 201-4, 207). De hecho, Borrero menciona a un tal “míster Bond,” quien confiesa haber sido cazador de indios (Borrero 43).<sup>10</sup>

Cuando el antropólogo pregunta por qué se castiga físicamente a los indios, Luis responde que no se trata de castigos físicos, sino que los indios necesitan de mucho contacto físico: es una forma de afecto. El antropólogo entonces le dice a Narciso: “este administrador es más interesante que los indios; es un verdadero caso patológico, sumamente peligroso.” Narciso se vuelve hacia Luis, y le dice en castellano chileno: “Este huevón no entiende absolutamente nada”. ¿Cómo interpretar este comentario? ¿El antropólogo francés no “entiende” las relaciones paternalistas y neo-feudales entre amos y siervos que se dan en este territorio? Narciso y su administrador guían, civilizan, y disciplinan a los indígenas, pero según ellos los protegen. Cuando el antropólogo fatiga a los indígenas con sus interminables entrevistas, por ejemplo, Narciso le pide que “no los agote, que los deje descansar”. La ironía funciona en ambas direcciones: las justificaciones paternalistas de Narciso son perversas, pero por otra parte el humanismo del antropólogo, quien al fin y al cabo es un huésped del patrón millonario chileno, y cuyo interés en los indígenas es más bien científico, no sale del círculo del imperialismo cultural.

<sup>10</sup> Borrero presenta esta información en boca de un anciano de la zona: “En las proximidades del río Santa Cruz y explotando una estancia de su propiedad, estancia que para mayor sarcasmo se denomina ‘*El Tebuelche*’, vive un inglés viejo, muy viejo ya, cuyo nombre no tengo escrúpulo alguno en decirle, porque él mismo, con la mayor naturalidad y como ‘chiste’ especial refiere en algunas ocasiones, principalmente cuando está ‘tomado’, los hechos de que me hago eco; se llama *míster Bond*. Míster Bond cuenta, en ocasiones con orgullo y siempre como ‘chiste’ especial, que él personalmente fue ‘cazador de indios’ y que por ‘méritos’ propios ascendió a capitán de una cuadrilla de cazadores. Que al principio les pagaban a él y a sus compañeros de ‘faena’ *una libra esterlina* por cada ‘par de orejas’ de indio que entregaban (Borrero, 43-44; comillas y cursivas en el original).

*Lenguajes verbales y cinemáticos*

Hacia el final de su estadía, el antropólogo descubre que Adán y Edén lo han estado engañando. No hablan un lenguaje especial de sesenta palabras, sino que inventan una lengua nueva cada día. Además, descubre que son mestizos, no indios de raza pura. Sintiendo decepcionado y viendo que sus investigaciones lingüísticas han fracasado, decide volverse a Europa, abandonando a Eva, quien dice que ya no lo ama.

En la última parte de la película, quizás la más curiosa, Eva y Anita establecen sus propias relaciones con el entorno y con Adán y Edén. Habiendo recibido la casa y la propiedad como un regalo de Narciso, Eva se transforma en una matriarca que impone sus deseos, somete a Narciso y educa a los indios, creando un espacio a la medida de sus sueños, que al parecer consisten en ser algo así como una princesa europea en la Patagonia. Las escenas, con una atmósfera de ensueño, imágenes borrosas y uso de filtro rojizo, contienen algunos de los motivos visuales más atrevidos de la película, tales como juegos de sombras sobre la pared y repetidos gestos y movimientos de las manos (como si Eva estuviera tratando de comunicarse con los indios en distintos niveles), así como uso de foco variable (*rack focus*) cuando Eva habla detrás de un textil cuyo diseño aparece o desaparece según la cámara enfoca o desenfoca a Eva. Jonathan Rosenbaum ha caracterizado este aspecto del film como una serie de “purely visual explorations in color, composition, perspective, texture, and camera placement which pursue the language theme through formal metaphors” (231).

Anita, por su parte, queda embarazada después de contemplarse en el espejo, aunque irónicamente siente que su reflejo es masculino, porque “las cosas cambian de sexo en el espejo”. Sin embargo, su madre parece perder todo interés en ella y la deja libre, mientras que Anita intenta comunicarse con los indios sin hablar, usando gestos e imitando sus expresiones faciales. Valeria de los Ríos ve aquí una alusión al estudio de Darwin sobre las emociones en los seres humanos y en los animales:

Anita empathizes with the aboriginal couple Adán and Edén (Adam and Eden), whom the anthropologist-narrator is studying. She observes them from a distance but with intense dedication, attempting to communicate with them and to imitate the facial gestures they practice in front of the photographic camera—a parody of Guillaume Duchenne’s photographs for Charles Darwin’s 1872 book, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. (“Childhood and Play,” 38-39)

El tema de la comunicación e incomunicación ha pasado así de una exploración puramente verbal a un juego con elementos cinemáticos (luz y sombra, foco, color) y expresiones faciales humanas.

Eva ahora actúa como una aristócrata (recordemos que al principio de la película, Eva y el antropólogo son socialistas), invita a los indios a tomar el té y los educa/civiliza.<sup>11</sup> Ellos parecen mimetizarse completamente, hablando en alemán e inglés y discutiendo las virtudes de Mozart frente a Beethoven (Beethoven era más revolucionario). Pero la película sugiere que ésta es una imitación superficial, que los indios aprenden a manejar estos códigos, pero jamás se asimilan totalmente a la cultura europea.

En la escena final de la película el antropólogo regresa y se reencuentra con los yaganes, quienes ahora le hablan sin dificultad en castellano, inglés, francés y alemán, e incluso son capaces de citar a Spinoza y a Hegel. Se podría ver aquí una metáfora de la aculturación: en unos pocos meses los indios han pasado de un lenguaje rudimentario y minimalista a un lenguaje conceptual enriquecido (o al revés, su lengua y expresión han sido corrompidas por las categorías de pensamiento occidentales). El antropólogo comprueba la manera avanzada de expresarse de Adán y Edén, les dice: “Han aprendido mucho”.

Pero es posible interpretar esto de manera diferente: la adaptabilidad y flexibilidad cultural, el juego y la parodia que practican los indios es una expresión de su capacidad de supervivencia. Si habían estado engañando al antropólogo, jugando a inventar lenguas, la escena final adquiere otro sentido: los indios no sólo no están tan aislados como parecen, sino que ya conocen y manejan la cultura occidental, hasta el punto de poder parodiar y cuestionarla. De hecho, en la interacción final le preguntan al antropólogo qué va a hacer con todo lo que ha aprendido, es decir si bien son capaces de jugar con las expectativas de los invasores y de los patrones, de jugar el rol del buen salvaje, también son capaces de cuestionar los fundamentos de la cultura que se les impone.

La conversación final es una de las más radicalmente multilingües de la película:

<sup>11</sup> En la entrevista con Benamou, Ruiz menciona que la mujer le fue inspirada por Sara Braun: “The woman who plays the part of Sara Braun is Dutch in the film. Sara Braun was a German from Hamburg who came to work in a brothel in Punta Arenas. She was a prostitute, and she seduced one of the landowners, one of the members of the Menéndez Behety family. She married him, and she turned into someone like [Friedrich] Dürrenmatt’s character, the old lady in *The Visit* (1956). She took revenge on all of society—the movie character is somewhat like that” (Ruiz, “Interrupted,” 212). Según el sitio de la Biblioteca Nacional de Chile: “En 1887 Sara Braun contrajo matrimonio con José Noguera. Desde entonces, disfrutó de una de las posiciones más privilegiadas en la ciudad de Punta Arenas. En 1893 su esposo murió de tuberculosis, heredando ella sus bienes, los que siguió incrementando gracias a su innata habilidad para los negocios” (“Sara Braun Hamburger.” *Memoria Chilena*. 4/9/18. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93124.html>).

**Adán:** (*en francés*): Has viajado mucho, lo sé porque hablaste de un hombre llamado Spinoza, que dejó España para ir a Holanda. Tenía muy buenas ideas, ¿qué fue de ellas? (*en alemán*): Y has estado en Alemania, conoces a Hegel (*en español*): Muy buen hombre Hegel, muy buen hombre.

**Edén:** (*en inglés*): Me temo que *Don Quijote de la Mancha*, es el mejor libro que he leído.

**Antropólogo:** (*en español*): Han aprendido muchas cosas. (*en francés*): ¿Cómo han aprendido tantas lenguas? Tienen muy buena memoria.

**Adán:** (*en inglés*) Ahora que hablas nuestro lenguaje un poco mejor, y que te entiendo mejor (*en alemán*): ¿qué vas a hacer con lo que sé y con lo que dijiste? ¿Qué más que todos esos otros de los que hablamos? (*en inglés*): Todos los otros hombres y mujeres de los que hablamos, hicieron algo. ¿Vas a hacer algo con ello? Sabiduría. Sabiduría. Tú, explícame esto a mí.

Si un motivo recurrente de la película ha sido el de la incomunicación, ahora por fin parecería que se ha alcanzado un momento de “entendernos mejor.” Esta comprensión no pasa por una traducción perfecta ni por establecer una lengua común, sino por un proceso de semiosis ilimitada donde una lengua se transforma constantemente en otra. Es sólo la comprensión de muchas lenguas y la práctica incansable de la traducción lo que les permite entenderse. Pero la comunicación no es suficiente: ahora, pregunta Adán, ¿qué vas a hacer con lo que sabes? El antropólogo ignora esta pregunta y simplemente se despide, con lo que termina la película. Esto refuerza la idea de que, aun en un momento de comunicación y de estar físicamente juntos, los personajes también están separados, o sugiere que quizás el antropólogo no tiene la flexibilidad lingüística y conceptual de los indios.

Esta capacidad de adaptarse, de sobrevivir, y de poder traducir constantemente de una lengua a otra, o de un lenguaje verbal a un lenguaje gestual, es algo que define la estética de Ruiz y que él mismo reconoce como algo esencial para cualquier artista latinoamericano, especialmente en su relación con la cultura europea, o con el colonialismo en general. Gilbert Adair cita una entrevista con Ruiz donde el cineasta se compara con tres figuras arquetípicas que encarnan diferentes actitudes frente al colonialismo:

In an interview with *Cahiers du Cinéma*, [Ruiz] described three characteristic Chilean attitudes. That of Lautaro, an Indian who was befriended by the Spaniards and who meticulously studied their methods for no other reason than to turn them against his masters. That of Jimmy [*sic*] Button, an illiterate Indian adopted by the captain of the *Beagle* on Darwin's first voyage: although he learned English in three weeks, went to Oxford and was even called to the Bar, he forgot everything on his return to South America. And that of Valderomat [*sic*], the Chilean Oscar Wilde, who was the darling of the salons before drowning himself in a sewer. Asked which of them he identified with, Raúl replied, ‘I have the feeling I float from one to the other...’ (Adair 1982)

La cita merecería mayor interpretación, sobre todo por el aspecto de fabulación que podría contener (la vida de Jemmy Button en Inglaterra parece un poco idealizada).<sup>12</sup> El nombre Valderomat se refiere sin duda a Abraham Valdelomar, el poeta peruano, lo que lo haría el “Oscar Wilde *peruano*”, quien fue considerado un *dandy* y posiblemente homosexual, aunque la versión acerca de que murió ahogado en un pozo de excrementos, difundida por sus detractores con evidentes intenciones simbólicas, es apócrifa.<sup>13</sup>

Frente a estos tres tipos o actitudes características, Ruiz “flota de una a la otra.” La flexibilidad de Ruiz como artista evoca las ideas de Borges acerca de la relación del intelectual latinoamericano con la cultura europea. Pero mientras que en Borges el énfasis está en la libertad del artista latinoamericano, para Ruiz esta libertad sólo se alcanza mediante una conciencia del colonialismo y una capacidad de jugar con sus tropos y expectativas. Quizás podemos ver en *El techo de la ballena* el juego de Ruiz, que fluctúa entre la adaptabilidad de Jemmy Button, la rebeldía de Lautaro, y el modernismo de Valdelomar.

### *Supervivencia*

Michael Richardson escribe que: “An oblique, skeptical engagement with anthropology is a persistent background theme in Ruiz’s films” (153), e interpreta *El techo de la ballena* como una parodia del género del film etnográfico. Es en efecto un tema recurrente en Ruiz, que se manifiesta en obras posteriores como la miniserie televisiva *La recta provincia* (2007), una elaboración surrealista en torno a las leyendas de brujería en el valle central de Chile, donde también hay situaciones de contacto paródicas entre un etnógrafo urbano e informantes rurales. A través de una parodia de la antropología, *El techo de la ballena* propone una crítica de la noción de autenticidad cultural, subrayando cómo el juego constante de traducciones y retraducciones (especialmente cuando van no sólo del “centro” a la “periferia” sino también en la otra dirección) frustra cualquier proyecto de capturar una cultura nativa en estado puro.

<sup>12</sup> Jemmy Button, el joven Yámana secuestrado por FitzRoy junto con otros fueguinos para llevarlos a Inglaterra, donde serían “civilizados”, es mencionado en Keynes (especialmente 115-31) y Alonso Marchante (50-1). También tiene una mención importante en la película *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán.

<sup>13</sup> Esta idea aparece en diferentes entrevistas de Ruiz con pequeñas variaciones, lo que sugiere que el director había pensado sobre el tema (y sobre estas tres figuras) por algunos años antes de realizar *El techo de la ballena*. La entrevista con Ian Christie y Malcolm Coad en *Afterimage* (1981) está incluida en Burton (181-94), y el pasaje relevante de la entrevista con *Framework* (1979) está citado en una nota en Burton (194).

Temas y motivos de la película que parecen simplemente ingeniosos o cómicos pueden interpretarse como una alusión al legado colonial de la modernidad. En este sentido, el retrato de las relaciones neofeudales entre patronos, antropólogos e indígenas no está detenido en el pasado, sino que interpela al momento presente del film, y a su futuro. Es por eso significativo el subtítulo *Un film sobre la supervivencia*. A primera vista la frase sugiere la supervivencia de los últimos indígenas de la Patagonia, pero también se podría leer al revés, como una meditación sobre la supervivencia de la *colonialidad*, de sistemas de explotación y de saber neofeudales, que persisten dentro de los modelos políticos y económicos supuestamente modernos y emancipados. El futuro anti-utópico en el que se ubica, posterior al soñado triunfo del socialismo—recordemos que el film fue hecho en 1982—pero donde sin embargo persisten los terratenientes y sus relaciones semi-feudales, hace posible leer el concepto de “supervivencia” de esta manera irónica.

En la escena antes mencionada, cuando Anita dice que al mirarse en el espejo puede quedar embarazada, su madre Eva la corrige, diciendo (en inglés): “Eva: It is very dangerous to say what you say, because somebody will believe in it. And afterwards, your metaphoric images will become a religion. And religion is the opium of the people”. La advertencia es una parodia del discurso marxista acerca de cómo las “desviaciones pequeño-burguesas” pueden confundir y llevar por mal camino a las masas. Es probable que Eva esté pensando en los yaganes, a quienes ella misma intentará “civilizar.” Pero esta conversación también alude al tema de la supervivencia.

¿Estamos hablando, en el sentido más literal, de la supervivencia casi imposible, contra viento y marea, de los pueblos indígenas americanos? ¿O se refiere la película a la supervivencia de la violencia colonial en los gestos recuperativos de la antropología y del socialismo? ¿Nos quiere recordar que la modernidad, ya sea que su sistema económico evolucione hacia el socialismo o hacia el capitalismo extremo, está fundada sobre un legado de violencia colonial y de genocidio? Tanto en el futuro anti-utópico de la película, como en nuestro presente de capitalismo sin límites, son el colonialismo disfrazado y las relaciones de explotación neo-feudales lo que realmente ha sobrevivido y lo que, perversamente, nos da un auténtico sentido de continuidad cultural. Imaginar un futuro éticamente sustentable requiere reconocer y dismantelar estas relaciones coloniales, tanto en el plano económico como en el plano cultural.

Esto significa cuestionar la historia de la modernidad como una narrativa del progreso y abrirse a la presencia de la colonialidad en el presente, llevándonos a desafiar no sólo modelos económicos insostenibles y destructivos, sino también relaciones



paternalistas y discriminatorias que impiden un diálogo auténtico. El film pone en escena una visión de la comunidad nacional como un territorio multilingüe y heterogéneo, donde la diversidad de expresiones culturales está abierta al diálogo e incluso al juego y a la creatividad. La historia contra-factual que presenta Ruiz sirve para vislumbrar un espacio donde las diferentes voces entran en un diálogo constitutivamente heterogéneo y dinámico, el espacio de una nueva comunidad nacional que no existe aún.

El reverso de la supervivencia física y cultural de los indígenas es la supervivencia de las mismas ideologías y formas de pensamiento que continúan subyugando a los pueblos americanos y a su entorno geográfico. *El techo de la ballena* pone en escena repetidamente, de manera paródica y humorística, cómo para sobrevivir, las mismas disciplinas que se creían “científicas” o racionales, tales como el marxismo o la antropología, evolucionan (o involucionan) y se transforman en ideologías, y posteriormente en religiones. En el film, es el socialismo el que, irónicamente, ha pasado a ocupar el lugar de la religión. Así, el subtítulo de la película, *un film sobre la supervivencia*, puede leerse de manera irónica y múltiple. En un momento en que estamos viendo cómo los discursos políticos se han vuelto parodias de sí mismos, vehículos cuasi-religiosos de identidad, no deja de sorprender la visión casi profética de Ruiz.

Al igual que todos los filmes de Ruiz, *El techo de la ballena* es una obra abierta, compleja y barroca, que no puede reducirse a un solo nivel semántico. Rastrear sus referencias históricas y regionales no implica un intento de establecer una lectura privilegiada o final. Sin embargo, he intentado poner en juego estas coordenadas porque me parece que *El techo de la ballena* conserva una cierta desnudez, un humor desenfadado y burlón, una ironía poscolonial que comparte con otras películas de Ruiz de los años ochenta como *Las tres coronas del marinero* (1983), *La ciudad de los piratas* (1983), *La vida es sueño* (1986) y *La isla del tesoro* (1987). Ciertamente el cine de Ruiz evoluciona y se vuelve más pulido, más cristalino. Sus filmes de madurez como *El tiempo recobrado* (1999), *Klimt* (2006), *Misterios de Lisboa* (2010) o *La noche de enfrente* (2012), alcanzan una belleza poética innegable que les ha valido reconocimiento internacional. Pero hay algo provocativo e inspirador en las películas de Ruiz de los años ochenta: un gesto desafiante, cómico, irreverente, quizás más cercano a la situación de un cineasta exiliado y a aquellos espectros y fantasmas tan latinoamericanos que aparecen repetidamente en sus films. Ese gesto poscolonial, irónico, se resiste a desaparecer del todo. Es quizás, el destello de un “acento chileno” en este cineasta tan transnacional y cosmopolita.

## Obras citadas

- Adair, Gilbert. 1981. "The Rubicon And the Rubik Cube: Exile, Paradox and Raúl Ruiz." *Sight and Sound* (51.1): 40-44.  
<<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/featuresandinterviews/features/gilbert-adair-rubicon-and-rubik-cube.php>>
- Aizenberg, Edna. 1992. "Borges, Postcolonial Precursor," *World Literature Today* (66.1): 21-26.
- Alonso Marchante, José Luis. 2014. *Menéndez: Rey de la Patagonia*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Benamou, Catherine. 2017. "Inter-*auterrial* Itineraries and the Rekindling of Transnational Art Cinema: Raúl Ruiz and Orson Welles." En López-Vicuña y Marinescu. 95-117.
- Borges, Jorge Luis. 1989. "El escritor argentino y la tradición." *Obras completas vol. 1*. Buenos Aires: Emecé. 267-74.
- Borrero, José María. 1967. *La Patagonia trágica*. Buenos Aires: Editorial Americana.
- Burton, Julianne, coord. 1986. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press.
- Cheng, Vincent J. 1995. *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- de los Ríos, Valeria. 2017. "Childhood and Play in the Films of Raúl Ruiz." En López-Vicuña y Marinescu. 29-48.
- Goddard, Michael. 2013. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. London/New York: Wallflower/Columbia University Press.
- Keynes, Richard. 2003. *Fossils, Finches and Fueguians: Darwin's Adventures and Discoveries on the Beagle*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- López-Vicuña, Ignacio y Andrea Marinescu, coords. 2017. *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*. Detroit: Wayne State University Press.
- Martin, Adrian. 2012. "Hanging Here and Groping There: On Raúl Ruiz's 'The Six Functions of the Shot,'" *Screening the Past* (35).  
<[http://www.screeningthepast.com/2012/12/hanging-here-and-groping-there-on-raul-ruiz's-the-six-functions-of-the-shot](http://www.screeningthepast.com/2012/12/hanging-here-and-groping-there-on-raul-ruiz's-the-six-functions-of-the-shot/)>/>
- Moreiras, Alberto. 2001. *The Exhaustion of Difference*. Durham: Duke University Press.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

- Richardson, Michael. 2006. "The Baroque Heresy of Raúl Ruiz." *Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg. 149-164.
- Rosenbaum, Jonathan. 1995. "Mapping the territory of Raúl Ruiz." *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. Berkeley: University of California Press. 222-237
- Ruiz, Raúl, director. 1982. *Het dak van de Walvis/El techo de la ballena*.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Les Trois couronnes du matelot/Las tres coronas del marinero*.
- \_\_\_\_\_. 1983. *La ville des pirates/La ciudad de los piratas*.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Mémoire des apparences: La vie est un songe/La vida es sueño*.
- \_\_\_\_\_. 1987. *L'Île au trésor/La isla del tesoro*.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Le temps retrouvé/El tiempo recobrado*.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Klimt*.
- \_\_\_\_\_. 2007. *La recta provincia*.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Mistérios de Lisboa*.
- \_\_\_\_\_. 2012. *La noche de enfrente*.
- Ruiz, Raúl. 2000. *Poética del cine*. Trad. Waldo Rojas. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Poetics of Cinema 2*. Trad. Carlos Morreo. Paris: Dis Voir.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Poéticas del cine*. Trad. Alan Pauls. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- \_\_\_\_\_. 1989. "An Interrupted Dialogue." Entrevista por Catherine Benamou. En López-Vicuña y Marinescu: 204-226.
- Sánchez, Cristián. 2013. *Aventura del cuerpo: El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Thayer, Willy. 2017. "Ruiz: Imagen-Estilema," *Otrosiglo: Revista de Filosofía* (1.2): 3-46. Doi: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.1198687>
- Tymoczko, Maria. 1994. *The Irish Ulysses*. Berkeley: University of California Press.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. 2013. "Cine y fantasmagoría barroca." *Soberanías en suspenso*. Avellaneda, Argentina: Ediciones La Cebra. 241-86.