

laFuga

El regreso al país del nunca jamás + El lugar de la narración en el cine

Por Héctor Oyarzún

Director: [Sergio Navarro Mayorga](#)

Año: 2021

País: Chile

Editorial: Ril Editores

Tags | [Cine clásico](#) | [Cine de autor](#) | [Cine moderno](#) | [Estética del cine](#) | [Narración cinematográfica](#) | [Estudios de cine \(formales\)](#) | [Chile](#)

Héctor Oyarzún nace en Punta Arenas en 1993. Es egresado de la escuela de cine de Universidad de Valparaíso. Actualmente termina su tesis para el Magister en Estudios de cine de la Universidad Católica de Chile. Programador de CineClub Proyección y colaborador del sitio El Agente Cine.

En *Danzas macabras, esqueletos y otras fantasías* (Rita Azevedo Gomes, Pierre Léon y Jean-Louis Schefer, 2019), el flujo de la conversación está marcada por las conexiones —a veces lógicas, muchas otras improbables— que realiza Schefer mientras habla-piensa. Muchos textos en torno a la película hablaron del reflejo de una amistad intelectual trabajando, tres co-directores divagando en torno a una serie de ideas. Sin embargo, esta horizontalidad parecía existir con mayor claridad en la mente de los cronistas que imaginaron el rodaje que frente a cámara. En realidad, casi siempre vemos a Azevedo Gomes y a Léon, sobre todo, escuchando y siguiendo el curso medio azaroso del ideario de Schefer. Los contraplanos de Léon atento muestran tanto su fascinación como el ceño fruncido de quien concentra su atención en tratar de entender.

Más que la distensión del diálogo, los gestos de Léon muestran la mezcla de goce y dificultad que implica entrar en las exposiciones de alguien que ha dedicado buena parte de su vida a rumiar algunos asuntos específicos. Viendo esta película hace unos años, los gestos de Azevedo Gomes y Léon me recordaron la experiencia de las primeras clases que tuve con Sergio Navarro al entrar a la carrera de Cine en la Universidad de Valparaíso. Si bien las clases de Navarro partían con alguna temática, su pensamiento no seguía un programa establecido, pudiendo pasar rápidamente desde referencias al realismo bazaniano a incentivar la dispersión narrativa en la senda de Ruiz. Aunque claro, en ese momento yo no sabía quien era Bazin y mi único y curioso acercamiento al cine de Ruiz había sido, por circunstancias largas de explicar, *Shattered Image* (1998), por lo que seguir sus exposiciones siempre requería esa mezcla de atracción y esfuerzo que mencionaba recién.

Los últimos años del trabajo de Navarro, como hacía notar Iván Pinto en el texto que le dedicó después de su muerte ¹, tuvieron que ver con sistematizar esta ruta de pensamiento, con llevar sus relaciones a un escrito concreto. Desde tratados generales (*El cine como medio expresivo*, 2011) a sus trabajos dedicados a la obra de Ruiz (*La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz 1962-1975*, 1962), existió una voluntad de su parte por plasmar sus reflexiones bajo el pensamiento escrito. Los dos libros publicados este año son el mejor reflejo de esta voluntad: *El lugar de la narración en el cine* (abril, 2021) y *El regreso al país del nunca jamás* (junio, 2021).

La lista de algunas de las películas clave que componen el primer libro son una muestra de este estilo relacional improbable que caracterizaba sus clases: *El graduado* (Mike Nichols, 1967), *Carretera perdida* (David Lynch, 1997), *Relatos salvajes* (Damián Szifrón, 2014), *Lunch Break* (Sharon Lockhart, 2008). O, por otro lado, las referencias: Serge Daney, David Bordwell, Gottfried Leibniz, Raúl Ruiz. En muchos casos, el hecho de tomar posiciones enfrentadas para hacerlas dialogar se refleja en las propias dicotomías de la teoría del cine que va mencionando. Navarro toma parte más de una vez en algunos de los binomios clásicos: Lumière/Méliès, “los cineastas que creen en la realidad y los que creen en la

imagen”, partir desde la imagen o desde la narración, cine de prosa vs cine de poesía, etc.

Quizás por esto, la exploración de la narración en el libro de Navarro persigue caminos que podrían parecer distantes, entre la fragmentación y el desborde que toma de Ruiz y el sentido narratológico del cine clásico que retoma desde Hitchcock y la tríada fábula/historia/estilo explicada por Bordwell. No es que se trate de escoger siempre un bando (el mismo Bordwell también toma en cuenta el desborde narrativo bajo el rótulo del “exceso”²), sino que Navarro busca ver la forma en que ambas posiciones se pueden solapar, destacando el “desborde” en películas de Nicholas Ray, por ejemplo, o el diálogo de Buñuel con la tradición narrativa.

En ese sentido, resulta crucial que el libro incluya un capítulo dedicado a Ruiz. Considerando los dos libros que Navarro dedicó al director, no sería raro que este pudiera haber quedado fuera de este panorama internacional e intergeneracional. Sin embargo, Ruiz aparece tanto como ejemplo por sus películas como por su desarrollo teórico. Ruiz, como teórico y cineasta, aparece como una posibilidad de defender la divagación, al mismo tiempo que se destaca el impulso hiper-narrativo que tienen algunas de sus películas más desbordadas. Como en *La naturaleza ama ocultarse*, Navarro se muestra nuevamente en contra de entender la contradicción de Ruiz al conflicto central como un impulso anti-narrativo. En muchos casos, su manera de sabotear las reglas de la narración convencional funciona por acumulación: narrar *demasiado*, no abandonar la narración.

Este impulso de refutación aparece con mayor fuerza en *El regreso al país de nunca jamás*. Si bien se incluyen algunos análisis a películas de la producción francesa de Ruiz como *La ciudad de los piratas* (1983) y *Las tres coronas del marinero* (1983), el libro se podría pensar como una continuación del proyecto iniciado en *La naturaleza ama ocultarse*, una mirada extensiva a su producción chilena. Existen varias lecturas que proponen las películas de “regreso” de Ruiz como una continuación de las preocupaciones estéticas que quedaron truncadas después del exilio. La exploración de las formas del habla, por ejemplo, era algo que el mismo Ruiz recalcó como una dificultad inicial al comenzar a trabajar fuera de Chile.

La lectura de Navarro retoma algunos de estos puntos, al mismo tiempo que incluye una perspectiva menos común. Aparece un nuevo reparo a algunas de las lecturas ruizianas que utilizan el corpus teórico de Ruiz para explicar sus películas hechas durante la UP, en Francia o de regreso, sin hacer grandes distinciones. En realidad, en la lectura de *El regreso al país de nunca jamás*, habría que pensar la actividad doble de Ruiz como teórico y practicante de forma similar a cómo la desarrolló Sergéi Eisenstein en su propia filmografía. Con Eisenstein, existe un ir y venir entre ambas dimensiones donde sus escritos no aparecen como una versión reposada de lo que había hecho con las películas, sino también al revés, escribiendo teorías como hipótesis para llevar a cabo en las películas siguientes. Por esta razón, la lectura retrospectiva de las películas de Ruiz a la luz de su trabajo teórico no siempre resulta efectiva. En muchos casos, se trataba de ideas que deseaba llevar a cabo, en planes para el futuro.

Bajo esta propuesta, *Cofralandes* (2002) se convierte en el trabajo central para desarrollar e interrogar algunos de los postulados teóricos de Ruiz más discutidos, con especial énfasis a la idea de las funciones del plano³. Las funciones del plano han servido muchas veces como centro teórico para explorar el lenguaje de la obra de Ruiz. Sin embargo, para Navarro, la realización de *Cofralandes* implicaría el momento más activo, donde Ruiz aplica de manera consciente varios de sus postulados para luego, además, discutir abiertamente sobre su efectividad. Esta vuelta es probablemente la perspectiva más novedosa de *El regreso al país de nunca jamás*, un Ruiz que utiliza sus películas de regreso como un posible laboratorio para poner a prueba sus propios postulados.

Esta es solo una de las ideas que aparece en la lectura de Navarro de la filmografía chilena de Ruiz. En un vínculo curioso, Navarro ve en películas como *El regreso del amateur de bibliotecas* (1983) y *Mémoire des apparences* (1987) una continuación y una ruptura. Retomando las relaciones hechas en el libro anterior entre la poesía popular campesina y las divisiones corporales y territoriales de su primer período, la naturaleza fragmentaria de la narrativa de estas películas de “regreso” previas ya tenían su germen en películas como *Nadie dijo nada* (1971) o *Utopía o el cuerpo repartido y el mundo al revés* (1975). Sin embargo, este impulso de trabajar con viñetas narrativas autoconclusivas, como haría nuevamente en *La telenovela errante* (1990, 2017), también podría entenderse como su forma de reflejar la extrañeza de quien vuelve a la patria y encuentra un territorio tan desconocido

como familiar.

Esta extrañeza implica, para Navarro, una tendencia al relato repartido, incluyendo las incursiones de Ruiz en los seriales, una adaptación rápida y entendible si seguimos la propuesta del libro. Sin embargo, nuevamente Navarro pide poner el énfasis en otro lugar; en lugar de destacar el formato de *La telenovela errante* o *Cofralandes* como reflejos de la fragmentación neoliberal, se propone que existe una vuelta hacia algo más antiguo. Al igual que en *La naturaleza ama ocultarse*, la cultura popular, los dichos y las canciones de tradición campesina son tanto una forma de explicar la fractura como un refugio frente a la nueva realidad chilena. En esta tesis casi que se podría resumir el impulso central de ambos textos: una lectura de Ruiz radicalmente popular.

Bibliografía

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Pinto, Iván (2021). "Sergio Navarro: el mundo será de los libres". *El Agente*, blog de cine. Disponible en: <http://elagentecine.cl/columnas/sergio-navarro-el-mundo-sera-de-los-libres/> (consultado 26-4-2022)

Ruiz, Raúl (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Notas

1

Pinto, Iván. <http://elagentecine.cl/columnas/sergio-navarro-el-mundo-sera-de-los-libres/>

2

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

3

Ruiz, Raúl (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.