

LA PELÍCULA-COREOGRAFÍA: TRANSPOSICIONES DEL CINE Y LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN *DETRÁS DEL MURO* (1989) DE RAÚL RUIZ

Francisca García Barriga

Centro de Desarrollo de Investigación UMCE/ Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

<https://orcid.org/0000-0002-9548-5252>

Ignacio Albornoz Fariña

Université Paris-8

<https://orcid.org/0000-0003-3121-1428>

Artículo || Recibido: 25/11/2024 | Aceptado: 20/07/2025 | Publicado: 10/2025

DOI 10.1344/452f.2025.33.15

mfranciscagarcia@gmail.com

ignacio.n.albornoz@gmail.com

Ilustración || Fotografía de dominio público

Texto || ©Francisca García Barriga e Ignacio Albornoz Fariña – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El artículo aborda las transposiciones transmediales entre cine y danza contemporánea a partir del análisis de la película *Detrás del muro* (1989) del cineasta chileno Raúl Ruiz (1940-2011). Mediante un trabajo con archivos fílmicos y documentos encontrados en Chile y Francia, se propone que esta película no es simplemente un registro audiovisual de una pieza de danza, tampoco una adaptación cinematográfica directa de una pieza preexistente, sino un film propiamente “bailable” que, mediante diferentes estrategias cinematográficas agencia distintos elementos del espacio de la coreografía, creando así un interesante diálogo con los tropos del exilio.

Palabras clave || Transmedialidad | Cine de exilio | Cine experimental | Espectador

La pel·lícula-coreografia: transposicions del cinema i la dansa contemporània a *Detrás del muro* (1989) de Raúl Ruiz

Resum || L'article aborda les transposicions transmedials entre cinema i dansa contemporània a partir de l'anàlisi de la pel·lícula *Detrás del muro* (1989), del cineasta xilè Raúl Ruiz (1940-2011). Mitjançant un treball amb arxius fílmics i documents trobats a Xile i França, es planteja que aquesta pel·lícula no és simplement un registre audiovisual d'una peça de dansa, ni tampoc una adaptació cinematogràfica directa d'una peça preexistent, sinó un film pròpiament “ballable” que, mitjançant diferents estratègies cinematogràfiques, agencia diversos elements de l'espai de la coreografia, creant així un interessant diàleg amb els trops de l'exili.

Paraules clau || Transmedialitat | Cinema d'exili | Cinema experimental | Espectador

The Choreography-Film: Transpositions of Cinema and Contemporary Dance in Raúl Ruiz's *Detrás del muro* (1989)

Abstract || This article addresses transmedia transpositions between cinema and contemporary dance by analyzing the film *Detrás del muro* (1989) by Chilean filmmaker Raúl Ruiz (1940-2011). Through research with film archives and documents found in Chile and France, it proposes that this film is not simply an audiovisual record of a dance piece, nor a direct cinematographic adaptation

of a pre-existing work, but rather a properly “danced” film which, through different cinematographic strategies, activates different elements of the choreographic space, thus creating an interesting dialogue with the tropes of exile.

Keywords || Transmediality | Exile cinema | Experimental cinema | Spectator

0. Introducción¹

En el audiovisual estamos condenados a efectuar el paso de una disciplina a la otra; de tener un enciclopedismo incluso bastardo si queremos tocar de más cerca la condición propia del audiovisual.

Raúl Ruiz, «En ninguna parte y en todas a la vez», *Le matin de Paris*, 1987

Es muy poco lo que se sabe aún de *Detrás del muro*, película enigmática y de exigua circulación dirigida en 1989 por Raúl Ruiz, cineasta chileno radicado en Francia (Puerto Montt, 1940–París, 2011). El puñado de textos que la reseñan, sobre todo en línea, no pasa por lo común de breves sinopsis argumentales, limitadas a sacar a la luz lo que parece ser su antecedente más inmediato: una coreografía homónima creada por Régis Obadia y Joëlle Bouvier, presentada en 1987 junto a la compañía de danza L'Esquisse en el Festival de Aviñón. Por el lugar liminar que ocupa en uno de los ciclos creativos más fecundos de la carrera del cineasta, no obstante, la película es en varios sentidos paradigmática de su bricolaje deliberado de registros, géneros, medios e influencias, matriz de su posterior incursión en el ámbito de la instalación artística durante los años noventa. La cinta es, en efecto, la última producción que Ruiz encabezó como director artístico de la Maison de la Culture du Havre, antes de viajar a Boston y exponer su primer trabajo instalativo en el Institute for Contemporary Art.

La llegada de Ruiz en 1987 a la Maison de la Culture du Havre como curador es uno de los antecedentes más relevantes de *Detrás del muro*. El nombramiento de Ruiz implicó un reconocimiento al trabajo que venía realizando con las artes escénicas, si bien no estuvo exento de controversia por ser Ruiz un cineasta y, para colmo, un cineasta de origen chileno, en un cargo tradicionalmente ocupado por directores de teatro de origen francés. En Le Havre, Ruiz propuso principalmente renovar los modos de trabajo y propiciar nuevas formas de producción artística a través de experimentaciones que combinaban cine y artes escénicas, iniciativa que incluyó también talleres y un programa de residencias, donde participaron, entre otros, cineastas como Philippe Grandrieux y Manoel de Oliveira, además de los coreógrafos Régis Obadia y Joëlle Bouvier. La propuesta curatorial de Ruiz no solo se basó en un anhelo de renovación programática de este tipo de casas de la cultura, sino también en su propio diagnóstico acerca la crisis del cine francés y su tendencia a la estabilidad e institucionalización luego de los años explosivos de la *Nouvelle vague* (Christie, 1987: 100). «No por el teatro en sí, que no me interesa», explica Raúl Ruiz en una entrevista para la prensa,

sino por un deseo de saber qué es la dramatización. La *transposición* teatro-cine es interesante sólo si se trata de un problema cinematográfico concreto. La teatralidad cinematográfica es el claroscuro, el juego de sombras y luces, los tics de los lenguajes. (M.P., 1987: s/p)²

<1> Artículo desarrollado en el contexto del Proyecto de investigación ANID Chile / Fondecyt / Iniciación 11220246 cuya investigadora responsable es Francisca García Barriga.

<2> El original dice «Pas pour le théâtre en lui-même, il ne m'intéresse pas [...]. Mais par envie de savoir ce qu'est la théâtralisé. La transposition théâtre-cinéma n'est intéressante que si elle concerne un problème cinématographique concret. La théâtralité cinématographique, ce sont les clair-obscur, les jeux d'ombres et de humières, les tics des langages». La traducción es de los autores.

En términos más generales, el trabajo de Ruiz se desplegó a lo largo de su carrera por múltiples vías. En sus cincuenta años de trayectoria el director filmó en distintos continentes e idiomas y trabajó con equipos de diversas nacionalidades. Realizó películas en todos los formatos (largos, medios y cortometrajes), en 35 mm, 16 mm., video y cine digital, traspasando a menudo las fronteras entre el documental y la ficción, entre el cine de autor y el experimental. También realizó episodios de televisión para estaciones de países europeos como la DW, la RAI, la BBC y distintos canales franceses, además de documentales de exposiciones y espectáculos para museos como el Centro Pompidou. Sirviéndose de la imagen audiovisual de manera experimental, diseñó puestas en escena para teatro, ópera y danza en teatros chilenos, italianos y franceses. Como si esto fuera poco, dictó además charlas, talleres y conferencias en espacios independientes como el Exit Art de Nueva York y en selectas universidades como la Universidad de Harvard en Boston y Duke en Carolina del Norte. Escribió poesía, teatro, novelas y textos ensayísticos, que han sido publicados hasta ahora en francés, castellano, inglés e italiano. También montó instalaciones en museos y espacios de arte contemporáneo entre los años 1990 y 1993 (con reposiciones posteriores), en Francia, España y Estados Unidos. A partir de estos antecedentes, han emergido estudios, publicaciones y exposiciones que se proponen recuperar su legado multiforme desde la perspectiva de la inter- y la transmedialidad, principalmente por autores chilenos y anglosajones (García, 2021; García, 2023; Goddard, 2017; Pérez, 2016), sobre todo en relación con sus trabajos con la televisión, con instalaciones artísticas, con la pintura y la literatura. La recepción de su trabajo escénico, en cambio, se ha limitado hasta hoy a Francia, aunque de forma más bien breve, en la prensa periódica, en revistas especializadas de cine y cultura, y en reportajes de la televisión regional. Sobre *Detrás del muro*, en particular, existen tan solo dos escritos de breve extensión (Louppe, 1989; Albornoz, 2023).

Mediante la clave «la película-coreografía», este artículo profundiza las intersecciones entre el cine y la danza por medio del análisis de la película *Detrás del muro*. La cinta no es para este trabajo un mero registro o retransmisión audiovisual de una pieza de danza, tampoco una adaptación cinematográfica convencional de una pieza de danza preexistente. Nuestra hipótesis establece que se trata más bien de un film propiamente «coreográfico», que arrastra al baile a todos los elementos del cuadro, ya sean animados o inanimados, incluidos los paisajes documentales y el decorado. Sostenemos que la película vuelve «poética» y tensiona la relación entre la cámara y la danza, algo que logra recurriendo a ciertos tropos ruizianos habituales de composición y puesta en escena en su cine de exilio: perspectivas inusitadas, uso de maquetas, trucajes de plató, referencias pictóricas, desproporciones. Aunque ello se consigue, sobre todo, problematizando la mirada y el lugar espectadorial mediante apelaciones más o menos directas, que literalizan su posición, en un continuo vaivén de formas, espacios y dimensiones, *delante* o *detrás* del muro del

espectáculo, o, en este caso, de la pantalla de cine. Además, en un nivel más general, comentamos que esta película de y con danza, se relaciona con la experiencia de exilio que, según el cineasta, fuerza a estar perpetuamente «adaptándose», aunque sin nunca perder el compás (Ruiz, 2024: 74).

En términos metodológicos, el presente artículo ha supuesto un importante trabajo de documentación, del que no estuvo exenta la película misma. *Detrás del muro* se encuentra disponible en un DVD de poca circulación, editado en 2008 por el Centre national de la cinématographie de Francia, como parte de la colección «Images de la culture», bajo la rúbrica «Danse», donde apareció también *Mam-mame*. Esta colección tiene la misión expresa de «facilitar el acceso a la cultura de todos los públicos» y sus producciones, por lo tanto, son distribuidas principalmente, para su consulta, en organismos culturales, sociales o educativos, como bibliotecas, mediatecas y asociaciones. En términos más generales, la investigación ha reunido también reportajes, documentos y notas de prensa del periodo, gracias a estancias de los autores en archivos tanto en Chile (Archivo Ruiz-Sarmiento) como en Francia (Institut Mémoires de L'Édition Contemporaine IMEC, Bpi Pompidou y Cinemateca Francesa).

1. La adaptación y la combinatoria

La adaptación puede comprenderse como un tipo de traducción «intersemiótica», que, a diferencia de la traducción idiomática, no funciona exclusivamente en el plano verbal, sino que pone en interacción medios de naturaleza diferentes, generando traspasos «transmediales» o recorridos que pueden ir entre la literatura y el cine, el cine y el teatro, el cine y la danza, por ejemplo. En el universo de Raúl Ruiz la adaptación al cine de una pieza artística preexistente es una práctica usual. La mayoría de las películas de Ruiz, en efecto, se presentan como adaptaciones, tanto del teatro y la literatura como de la pintura, en un amplio abanico de épocas y estilos: de *Palomita blanca* a *La isla del tesoro*, pasando por ejercicios más abiertamente híbridos como *La lechuza ciega* o *Memoria de apariencias*, sin olvidar adaptaciones apenas nominales como *Tres tristes tigres*, *La colonia penal* o incluso *Diálogo de exiliados*, Ruiz parece anclar a menudo sus obras en un referente preexistente, que gradúa y dosifica con habilidad según las necesidades de cada proyecto.

Ahora bien, como se ha señalado recientemente (Albornoz, 2023: 153; Coussement-Boillot, 2023: 110-111; Miccio, 2023: 262; Oyarzún, 2023: 64), la «adaptación» no es nunca concebida en Ruiz como un cauce de sentido único, transparente o conclusivo. Su objetivo, antes que iluminar, parece ser más bien obstruir, enmarañar, dar con un sentido obtuso e insospechado, que disperse y confunda las pistas, interponiendo vacíos y perturbaciones. Sabemos desde la publicación de sus *Poéticas* que Ruiz había leído a Walter Benjamin, de quien retuvo en particular el concepto de «inconsciente

fotográfico», según el cual el cine hace ver cosas que no conocíamos o al menos que están ante nuestros ojos, pero que no vemos (Ruiz, 2013a: 43, 70-1). Las adaptaciones ruizianas, a la luz de esta filiación conceptual, pueden ser pensadas, pues, como una genuina operación artística que implica detenerse en recuerdos, referencias, citas o en cualquier elemento que abra la pieza original —por más insignificante que sea— para llevarla ya no a reproducirse, sino a mutar en un devenir complejo y fragmentario.

La adaptación ruiziana, a su vez, se encuentra siempre oscilando entre la estructura «disciplinante» que la informa mínimamente (la obra original) y el anhelo de disociación que la proyecta, en el momento de su ejecución, fuera de sus propios límites, en una fuga decidida hacia nuevas y siempre insospechadas combinaciones. En todo ello se transparenta si se quiere una concepción «teatral» del cine, muy en la línea de Artaud, donde lo que importa en definitiva es la puesta en escena misma, «considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación [...]» (2001: 106). La adaptación ruiziana, en resumidas cuentas, no subordina sin más la película a la lógica de un texto escrito o hablado, no se «inclina» ante él (Miccio, 2023: 262), sino que la concibe como una «proyección activa [que] solo puede realizarse en escena, y [cuyas] consecuencias se descubrirán solo ante la escena y sobre ella» (Artaud, 2001: 84), en el momento de su realización.

En lo que se refiere más específicamente a sus interacciones con el mundo de las artes escénicas, las experiencias de Ruiz son múltiples y difíciles de clasificar. De modo general, puede decirse, como escribe acertadamente Érik Bullo, que «la paradoja del teatro informa su arte» (2023: 83). Ya en los años sesenta, gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, Ruiz había escrito muchas obras de teatro que se transformaron una década después en guiones para películas. En 1963, dirigió su primer cortometraje, *La Maleta*, a partir de un montaje escénico de Víctor Jara; y más adelante, escribió y dirigió obras de teatro en Aviñón, Le Havre, Montpellier, París, Sicilia, La Toscana y Santiago. En Sicilia, montó *La creazione del mondo o La conquista dell' America* (1989) y en Santiago dirigió la *Infamante Electra* (2006), escrita por Benjamin Galemiri. En algunas de sus puestas en escena, el cineasta incluyó también proyecciones de videos en forma de telones en movimiento, como en el caso de *La vida es sueño* (1986), montada en la casa de cultura de Le Havre, o en el de *Medea* (2001), una ópera dirigida por Michèle Reverdy y estrenada en el teatro de Lyon. La combinatoria de lenguajes artísticos le permitió a Ruiz renovar las estructuras narrativas del cine y es posible constatar que estas decisiones abrieron la recepción crítica de su trabajo, que ha interesado a críticos de cine, de teatro, de danza y críticos de arte.

2. Una red de referencias

Las posibilidades interpretativas de una película como *Detrás del muro* guardan relación también con la amplia gama de subtextos que pueblan, de manera explícita o no, su trama y su visualidad, al margen de su fuente primera. Nadie podría ignorar que estrenar en 1989 una película titulada *Detrás del muro* es un gesto enérgico. El imaginario del muro y de las líneas divisorias, en el contexto del fin de la Guerra Fría y la caída de la dictadura chilena —acontecimientos contemporáneos—, se impone por su propia fuerza. El título de la película, en ese sentido, es un indicio de lo más sugerente, que abre múltiples posibilidades heurísticas, desde el umbral mismo del relato, alejándolo de la adaptación corriente o unívoca.

Si bien es cierto que por su nivel de abstracción la película de Ruiz puede hacer pensar en algunas de las libérrimas adaptaciones de la dupla Straub/Huillet, como *Antígona* (1992) —obra transmedial filmada también en las ruinas de un sitio arqueológico del mediterráneo— ese alcance está en las antípodas de lo que el propio Ruiz reconoció como su principal referencia: la serie de ciencia ficción *Star Trek*, en la que el cineasta decía ver, aunque sin explicitar sus razones, ecos de la atmósfera «japonesa» de la coreografía original (Ruiz, 2013b: 251). Pero no es solo para Ruiz que la película remite a una creación previa. También lo hace para los coreógrafos, que habían hecho sus primeras armas en el cine tan solo un año antes, con *La chambre* (1988), cortometraje de diez minutos, filmado en blanco y negro, con el que la adaptación de Ruiz dialoga tanto en lo visual como en lo temático. En un reportaje de plató realizado para el periódico francés *Libération*, Laurence Louppe, teórica de la danza y docente, destacaba ya las afinidades de las dos películas. Refiriéndose a *Detrás del muro*, decía: «estas imágenes parecen tener algo del espacio compartimentado que caracterizaba [...] *La chambre*, donde las paredes se desplomaban, arrastrando a seis bailarines a un contra-espacio sin equilibrio» (1989).

El abanico de referencias, sin embargo, no se queda ahí. En algunas intervenciones promocionales previas al estreno de *Detrás del muro*, la intriga de la película era anclada en una frase de *Desierto*, novela de J. M. Le Clézio, donde se habla de seres de viento y arena que aparecen «como en un sueño, en la cima de una duna, como si hubieran nacido del cielo sin nubes» (2016: 7). Un breve reportaje de la televisión regional francesa, transmitido tras el rodaje de la película, sintetiza su argumento del siguiente modo: «El relato de un hombre extraviado en el desierto que da con una ciudad ancestral, donde se celebra con bailes fuertemente simbólicos el rito del día más caluroso» (Cattoire y Weber, 1990: s/p).

Detrás del muro se centra en las vivencias de una tribu de trogloditas desprovistos de habla, que se comunican tan solo por medio de gruñidos y borborismos. Este componente «tribal» está vinculado además a la primera película de danza de Ruiz, *Mammame*, ba-

sada en una coreografía de Jean-Claude Gallota. En *Mammame*, el habla también estaba proscrita en cuanto *logos* y los bailarines solo se comunicaban entre sí mediante cuasi-locuciones, sonidos subarticulados, bocanadas, gemidos y vocalizaciones, desincronizados allí respecto a la imagen (Jordán y Lema, 2016). Ahora bien, *Detrás del muro* parece ir todavía más lejos en su rechazo de la palabra hablada. En efecto, la cinta empuja hasta el paroxismo la disociación de imagen y sonido, el desmembramiento del cuerpo y la voz, la disociación de cultura y lengua, ya que los cuerpos, aquí, son estrictamente mudos o áfonos: o sea, sus pasos y ademanes no tienen ningún equivalente en el campo sonoro.

Pese a su estatus de adaptación de una obra individual e identificable, *Detrás del muro* se arraiga como puede verse en una extensa red de referentes —asumidos o no. Estos vuelven un tanto difusa su adscripción y complican, multiplicándolas, sus operaciones de producción de sentido. Esa práctica diseminante, sin embargo, se vincula también con la poética de la propia dupla de bailarines, caracterizada por una forma de relativa imprecisión, alimentada por la improvisación y el recurso al instinto. Bouvier y Obadia reconocen de buen grado que sus coreografías no tienen un tema único, aislable. Su trabajo, según afirman, consiste antes que todo en la creación de atmósferas, relaciones, gestos, afectos, sensaciones:

Rara vez les damos a los intérpretes instrucciones precisas. Si lo hacemos nos sentimos encerrados. Funcionamos más bien con ambientes, atmósferas [...] Lo bueno de la danza es que permite una lectura bastante ambigua, es decir que hay una apertura, no se cuenta una historia precisa, no hay un libreto. Eso permite que [...] cada quien vea las cosas de manera diferente. (Du Fay, 1991: s/p)

Esta curiosa «compatibilidad de genios» —entre Ruiz y el dúo Bouvier/Obadia— es un filón de gran interés. Ya en su visita a los estudios de rodaje de *Detrás del muro*, Laurence Louppe destacaba la singular forma de cooperación y unidad que conseguían alcanzar los creadores, así como la fusión entre los diferentes medios y el rol como de padre *adoptivo* que Ruiz parecía ejercer, todo ello por medio de una metáfora no ajena al motivo del exilio. «A diferencia de lo que ocurre en otros casos», escribía Louppe, «no hay aquí separación entre danza y cine. Todo el mundo —equipo de rodaje, participantes y testigos— están como dentro de una misma bobina». Tras lo cual añadía: «Bouvier y Obadia [...] comprenden que ya han sido *adoptados* por el director y hasta como nacionalizados por él» (Louppe, 1989: s/p).

El exilio, en efecto, es otro de los ejes que la película inserta en su compleja red de referencias. Entre los cineastas chilenos, Ruiz es quizás el mejor ejemplo —o por lo menos el más vistoso— de la distancia crítica ante sí mismo que propicia el exilio, así como de sus paradójicos vaivenes geográficos y temporales. Muchas veces, el cineasta abordó tales cuestiones de forma directa en sus escritos, diálogos y entrevistas, por no hablar de sus películas. Sus reflexiones

sobre el tema aparecen ya desde sus primeras intervenciones en el ámbito cultural francés. Como lo demostró Timothy Corrigan a inicios de los noventa, esas meditaciones son también hasta cierto punto los soportes de una estrategia más o menos consciente de autoconstrucción autorial, que busca frustrar cualquier asignación unívoca de lugar, identidad, idioma o género, saltando incansablemente de uno a otro: «Ruiz utiliza su fluctuante ciudadanía internacional para dislocar los parámetros geográficos que suelen anclar la identidad en una cultura única [...]. Como un turista, simula enérgicamente locaciones y entornos, antes de moverse hacia otros [...]» (Corrigan, 2023: 236-8).

Entre las muchísimas alusiones de Ruiz al motivo del exilio, nos gustaría destacar aquí, por su pertinencia, las de su artículo «Soy un exiliado», publicado por primera vez en el número 84 de la revista *Trafic* (2012). Este texto reúne en realidad una serie de notas escritas por Ruiz a propósito de su película de danza de 1986, *Mammame*. Lo interesante, aquí, es la relación más que explícita que el propio Ruiz establece entre la experiencia exílica y el arte del baile, que viene a funcionar como su metáfora.

La pose o posición de exiliado no es cómoda. Salta de un país a otro, de una lengua a otra, se da vueltas y vueltas, se ve forzado a hacer acrobacias, [...], es intocable, se ve obligado a disfrazarse, a esconderse, a errar sin pausa, y, sobre todo, debe conocer la música con la cual se verá forzado a bailar, y todo esto sin perder ni un solo instante el ritmo de su propio corazón bajo riesgo de muerte. Creo haber sido claro: un exiliado es siempre un bailarín (Ruiz, 2024: 74).

En esta crucial meditación acerca del exilio, uno de los aspectos más notables quizás es la figura del salto —entre lenguas, culturas, prácticas y espacios—, a la que Ruiz había dedicado ya, en sus *Poéticas*, varias reflexiones, tocantes allí a la composición de relatos, sobre todo a propósito de la metáfora del esquíador y el slalom (Ruiz, 2013a: 101-2). Lo que llama la atención es que el director la vincula más abiertamente con otros motivos fuertes del exilio, como el disfraz, el escondite, la errancia, la voltereta, todos temas que aparecen de forma más o menos explícita, como veremos, en *Detrás del muro*. El exilio se presenta, de tal modo, como un constante ejercicio de ajustes y reajustes, de negociaciones; una experiencia de equilibristismo y delicada dosificación, que implica estar perpetuamente «adaptándose», aunque sin nunca perder el compás.

3. Transposiciones cine-danza

La película *Detrás del muro*, largometraje de 65 minutos rodado en 16 mm., tomó forma a partir de la presencia permanente de la compañía L'Esquisse en la Maison de la Culture de Le Havre, en los tiempos en que Ruiz fue su director artístico. Fue en esa misma época, durante la larga estadía artística de los bailarines, que se gestó la coreografía original, preparada para su estreno en Festival de Aviñón. La dupla de Joëlle Bouvier y Régis Obadia contaba ya por entonces con un

catálogo de creaciones más o menos nutrido, y, en el momento del rodaje, con un importante antecedente fílmico también. En lo que se refiere a las locaciones, los exteriores de *Detrás del muro* fueron filmados en una fortaleza en medio del desierto, en Marruecos. Todo indica que se trata de Lixus, el milenario asentamiento fenicio que domina desde un promontorio el delta del río Lucus, en las costas del nordeste marroquí. Las escenas de interiores, en cambio, fueron filmadas en los estudios de la Maison de la Culture, con sugestivos decorados compuestos por Dominique Joussaume, en los que se destacan las tonalidades oscuras en varias gradaciones del azul y el gris y las superficies rugosas, estriadas y escarpadas de una serie de muros amovibles, a los que los intérpretes se adhieren cada tanto, trepando o deslizándose.

Detrás del muro acentúa el carácter tribal y ritual de la escritura repetitiva de Bouvier y Obadia por medio de planos que hacen bailar a todos los elementos del cuadro, ya sean animados o inanimados. No solo a la compañía L'Esquisse, sino a los demás cuerpos no humanos que pueblan el filme, tales como el paisaje del desierto con sus colinas, la ruina arqueológica, las sombras, el suelo de arena y los muros de las cavernas, la iluminación, los frisos, e incluso el sol. Los elementos bailan con la cámara, no pueden no hacerlo. La película arranca en estricto rigor después de los créditos de apertura, una docena de cartones de riguroso negro con letras blancas bien centradas. Tras ellos, la imagen deja ver, en plano abierto, un espacioso recinto de aspecto cavernoso, sumido en la penumbra y sin cielo raso. Al fondo, ligeramente iluminados, se distinguen al menos cuatro figuras en movimiento: dos que se desperezan lentamente, escalando una columna, uno que desciende en el movimiento inverso por una escalera, y un cuarto que camina desde la derecha hacia el centro del cuadro. A poco andar, los cuatro cuerpos se congelan, perfectamente erguidos. Una serie de planos en contrapicado muestra entonces, de muy cerca, las espaldas y los pies de los bailarines encaramados, que vuelven ahora la vista hacia el fuera de campo, como al acecho, retorciéndose en incómodas posturas, casi espasmódicas.



Imagen 1: Perspectivas de la cámara para abordar la coreografía que el espectador en una sala de teatro no puede asumir. Capturas de video *Detrás del muro*.

Otro plano general, aunque de más corto alcance, muestra enseguida una fina alfombra de niebla, que comienza a diseminarse de izquierda a derecha, por todo el ámbito de la gran sala. Sigue

un plano en picado bastante largo, de más de un minuto, filmado desde gran altura, que asume casi la perspectiva de la bandeja de focos cenitales de un escenario. Aquí, dos bailarines masculinos se encuentran suspendidos en sendas sogas, balanceándose sobre el vacío. Abajo, con paso cansino, tres bailarinas ingresan en el campo visual, precedidas por sus sombras, los cuerpos distendidos y como indiferentes. Tras un breve momento de vacilación, dos de ellas se echan al suelo, con las piernas abiertas a modo de tijeras, una pose que será interpretada más adelante en otras locaciones. Esta cuidada composición —la niebla que avanza hacia el centro, las trayectorias disímiles de los bailarines, sus miradas acechantes, las inusitadas perspectivas en picado, el constante vaivén de las escalas— preludia de forma elocuente lo que vendrá, a la vez que nos habla de un mundo ambiguo, huidizo, donde los referentes se desdibujan.

De esa escena cenital pasamos luego a las cavernas, dominadas por la luz tambaleante de las antorchas, donde un grupo de trogloditas parece sostener una agitada conversación, aunque sin sonido audible. Las gesticulaciones, aquí, son categóricas, enfáticas. Con ellas, Ruiz subraya de manera explícita, por primera vez, la disparidad entre la banda de sonido y la banda de imagen, a la par que interpela, gracias a un uso extensivo del primer plano, la mirada de los espectadores. Esta conversación sin palabras, en efecto, viene puntuada por una serie de primeros planos, filmados desde distintos ángulos y posiciones. El montaje de los rostros «bailando» de los bailarines produce aquí la impresión de una conversación que se desarrolla a través de expresiones faciales. Ruiz explica:

yo quería que danzaran no solo con el cuerpo sino también con el rostro, para utilizar los primeros planos que no solo fueran expresiones sino una especie de juego con el rostro. Hicimos extraños planos y contraplanos entre los rostros en movimiento, de modo que parecían dialogar (Ruiz, 2013b: 251).

En una secuencia de exteriores, un poco más adelante, Ruiz invierte las funciones convencionales de la figura (en movimiento) y el fondo (fijo). El fondo —en este caso, un cerro— se anima o «baila», gracias a la presencia de un trío de bailarines que sacuden la línea del horizonte, recortándose contra el cielo, mientras la bailarina en el primer plano aparece en una pose de relativa inmovilidad. Lo mismo sucede en varias ocasiones más. En otra secuencia en el interior de la ruina, el fondo se fija con un grupo de bailarines inmóviles apoyados o sentados en las paredes de la caverna, mientras una llama de fuego que baila se integra a la coreografía animando el primer plano. Secuencias como estas ponen al espectador en la perspectiva de subjetividades no humanas —un cerro, una llama de fuego—, activando el espacio de la coreografía gracias a composiciones que generan contrastes marcados con los cuerpos de los bailarines.



Imagen 2: Momento en que el espectador entra al cuadro (y a la coreografía). En un efecto contrapicado, los pies de la bailarina pintan o bailan sobre el lente de la cámara. Capturas de video.

También el fondo o el suelo pueden danzar, lo que genera una pérdida de orientación en el espectador. En distintas secuencias, el suelo de arena se desestabiliza a raíz del cambio de su visualidad tras el paso de los bailarines, que lo marcan con sus pies. Hacia la mitad del film hay una secuencia que muestra en primer plano los pies de una de las trogloditas bailando o dibujando formas en la arena del suelo. En el plano siguiente se nos muestra otra perspectiva de la misma escena. En contrapicado, la cámara confronta a la bailarina sentada con las piernas abiertas y los pies en primer plano. Ahora sus pies, que siguen en movimiento, están dibujando frente a la lente de la cámara y dejan huellas negras de sus evoluciones sobre el vidrio. La perspectiva de la cámara, en un efecto muy artesanal, pone a los espectadores bajo tierra o bajo el suelo de arena, del otro lado del muro, mientras que la troglodita baila por encima, como pintando nuestro rostro con sus pies. Hay un tercer cuadro, en plano general, que sitúa a la bailarina en el centro como un personaje y vuelve a estabilizar y distanciar de tal modo la escena.

En una de las primeras secuencias filmadas a la intemperie, hacia la mitad de la película, dos bailarines yacen tendidos sobre la grava en lo que parece ser la arena de un antiguo circo. Ruiz los filma a cierta distancia, con un plano general. Un tercero, de pie detrás de ellos, se inclina hacia el suelo, recoge una piedra que lanza con gesto resuelto en la dirección de la cámara, a pie quedo, perfectamente enhiesto. Cuando vuelve a agacharse al cabo de un segundo para coger una nueva piedra, los otros dos comienzan lentamente a desperezarse. Ruiz monta enseguida un plano paisaje, distante y un tanto descentrado. La perspectiva de la cámara, sobre una de las laderas de la colina, permite ver en la mitad superior del cuadro las aguas plácidas del Lucus, que se proyecta serpenteando en lontananza. En la mitad inferior, entretanto, siete bailarines —ahora minúsculos— siguen empeñados en arrojar sus guijarros desde la arena del estadio. Hay varias decisiones formales en esta secuencia que influyen en el espectador, que es arrastrado a incorporarse a la coreografía. En primer lugar, el troglodita que ha lanzado la piedra nos confronta directamente mirándonos a los ojos y busca potencialmente herirnos. La elipsis permite imaginar que hemos recibido la piedra, mientras los demás bailarines son testigos, por lo tanto, de

que la película continúa en planos que no han sido filmados, hacia donde van a parar todas las piedras lanzadas al aire por el grupo. En el plano siguiente hay una segunda elipsis, la imagen del río que se pierde en el fuera de campo.

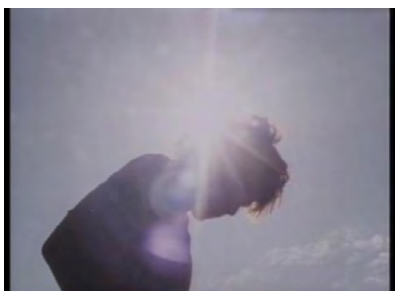


Imagen 3: Una troglodita haciendo una coreografía con el sol. Captura de video.

La puesta en escena cinematográfica de Ruiz también puede arrastrar al sol al espacio de la coreografía. En una secuencia de exteriores hacia el minuto 21, distintos planos muestran a una troglodita que ejecuta una danza en la que agita sus brazos y su cabeza en medio de la misma arena circular donde se encontraba el grupo anterior. Su danza se alterna con los cuadros de un grupo de trogloditas, todos hombres, que agitan un gran lienzo rojo por las graderías de la ruina (la imagen puede recordar a una plaza de toros, aunque los elementos aquí se han desplazado). A continuación, y en una toma fija, los bailarines se atraviesan de uno en uno por delante de la cámara, generando texturas o sombras sobre el fondo donde se ve a la misma troglodita agitándose en la arena. A continuación, la cámara encuadra el sol de forma directa a pleno día. De forma bastante frenética comienza una danza en la que el sol se esconde y reaparece varias veces detrás de la cabeza en movimiento de la bailarina en el primer plano. Es una secuencia rápida en que podría verse cómo la troglodita baila con el sol, o bien, en la que el sol está bailando con la cámara y nosotros los espectadores nos encandilamos con la estela de puntos, manchas y líneas plateadas y violetas, que se dibujan por efecto del contraluz. Esta última imagen finalmente se funde con el cuadro siguiente que muestra el rostro de Neptuno, el dios del mar, que está fijo en el mosaico de piedra y con el que la cámara recupera cierta inmovilidad.

Algunos minutos más tarde, un travelling pone a la cámara en la situación de una brocha que mancha o colorea de rojo los cuerpos humanos y no humanos de la coreografía, como si fueran las llamas de las antorchas filmadas en un plano anterior. Los cambios de colores, al igual que las sombras proyectadas, activan de paso el cuerpo de los muros de la caverna, que también entran entonces al baile.



Imagen 4: La presencia de una maqueta reproduce a escala menor el decorado y un efecto de monitor sobreimpreso en la maqueta reproduce a su vez la coreografía en miniatura. Captura de video.

Hay todavía un elemento más. La presencia de una maqueta hacia el minuto 13, y también hacia el final, hace nuevamente inestable la percepción del espacio coreográfico, generando una suerte de vértigo en el espectador. Se trata de la ilusión de una vista aérea de conjunto, que empuja al espectador a asumir una extraña e improbable perspectiva divina, algo así como un ojo de vigilancia. Ante la maqueta, el cuerpo que mira cambia de tamaño y crece, empujado por el desplazamiento hacia delante de la cámara. Esta maqueta tiene además una sobreimpresión en la boca de su torre mayor, que crea un efecto de monitor que transmite la coreografía en miniatura y en colores más vivos que los de la película-marco. Si se detiene la imagen, se alcanzan por entre las almenas los cuerpos de los trogloditas en miniatura, así como las escaleras del decorado, que a su vez reproduce la propia maqueta. Se trata de un juego narrativo de imagen dentro de la imagen, la fórmula reconocible de la caja china, más que recurrente en los filmes de Ruiz, y a la que ha aludido varias veces en sus ensayos teóricos (Ruiz, 2024: 75; Ruiz, 2013a: 56). En ese juego que torna delirante el espacio, también somos arrastrados nosotros como espectadores con nuestra propia caja audiovisual, como una nueva imagen que contiene imágenes: ya sea nuestro monitor de visionado a domicilio, o la pantalla de cine frente a la que estamos sentados.

4. Cierre

Las escasísimas veces que Ruiz se ha referido a sus ejercicios cinematográficos desde o con la danza, ha puesto especial énfasis en el objetivo de hacer partícipes de la tensión del baile a los espectadores. «Yo quería hacer, no un reflejo del espectáculo, sino un complemento», afirma el cineasta. «Mostrar aquello que el espectador de danza no ve: los bailarines vistos desde arriba, o desde abajo, o sus rostros; lo que nunca se ve cuando uno está en la sala» (Ruiz, 2013b: 257). A la luz de estas reflexiones, es posible afirmar que el cine de Ruiz siempre se preocupó por otorgar valor al lugar del espectador, a quien habilitó a co-crear en cierto modo las imágenes de sus películas. Ello se hizo posible, por una parte, gracias a diferentes estrategias de montaje, así como al recurso a puestas en abismo, elipsis, fueros de campo, juegos de figura y

fondo y diálogos con la imagen fija, maniobras que hacen entrar al espectador al cuadro de forma directa o sugerida. Por otra parte, su atención a la posición del espectador se hizo patente abiertamente en sus indagaciones teóricas.

Con algunos de los textos de sus *Poéticas del cine* (2013a), en efecto, Ruiz no solo propuso su propia teoría de la recepción, sino que se mostró también altamente consciente de cómo el cine puede despertar una experiencia corporal que afecta la percepción de la realidad. Siguiendo las ideas planteadas en «Fascinación y distanciamiento», por ejemplo, el espectador puede identificarse con la figura del «testigo activo» (Ruiz, 2013a: 186), un elemento indispensable de la acción, pero que actúa sin saberlo o sin decidirlo. Si Ruiz habla de fascinación y distanciamiento es porque para él la relación que el espectador establece con la película es siempre doble, dialéctica. Fascinada, por una parte, ante las imágenes, a las que se acerca siguiendo un enfoque «poético», para descifrar las zonas oscuras que se resisten a una analítica experta o a una filosofía de arte (Ruiz, 2013a: 153). Por otra, distanciada, para tratar de conocer y aprehender la obra en toda su complejidad. «No olvidemos», escribe Ruiz, «que vivir una obra de arte no consiste solo en estar fascinado por ella, en enamorarse de ella, sino también en el *comprender el proceso del enamorarse*» (Ruiz, 2013a: 187).

Como hemos procurado mostrar con nuestro análisis, *Detrás del muro* es un campo de exploración singular y un precioso espacio para la producción de algunos de esos encuentros «amorosos» con el espectador, en la frontera de la fascinación y la distancia. La descripción de algunos momentos fuertes demostró que tales encuentros tienen que ver a menudo con una puesta en crisis del espacio representado, con su desestabilización y hasta con su extrañamiento: en efecto, no apuntan a otra cosa las maquetas e incrustaciones, las perspectivas imposibles o inusitadas, los desplazamientos antediluvianos de los decorados, el paso abrupto —sin solución de continuidad— de un espacio a otro con el corte de un plano, las interpelaciones más o menos directas a la cámara de los personajes-bailarines, etc.

Otro aspecto que nuestro análisis sacó a relucir tiene que ver con la idea de que la percepción del cine no se limita exclusivamente a lo visual, sino que está entrelazada también, con el cuerpo y sus sentidos, dando lugar a experiencias sensoriales intensas o interacciones táctiles, en las que el espectador puede llegar a «sentir» incluso la textura, movimientos y sensaciones de las imágenes. Esto es lo que Laura Marks (2000: 129), asumiendo el enfoque fenomenológico en el análisis de la experiencia visual, identifica como una experiencia «háptica», un terreno en el que Ruiz, desde la perspectiva de sus imágenes y sus textos, pareciera haberse movido con soltura ya en películas como la estudiada. La secuencia del dúo con el sol que encandila y la de los pies que dibujan en la arena son sintomáticos de ello.

Al inicio de nuestro artículo decíamos que *Detrás del muro* favorece una relación «poética» entre la cámara y la danza. Lo que buscábamos destacar con ello eran ciertos procedimientos de literalización por medio de la imagen, porque la película no solo levanta ese «otro lado» del muro que bien puede vincularse con la cuarta pared del teatro, sino también, y de forma quizás más concreta, aquel otro lugar siempre misterioso e imposible, lo que está «del otro lado» de la pantalla del cine, lugar que tanto interesó a Ruiz y que intentó incluso escenificar como tal en películas como *Memoria de apariencias* (1987) o en sus instalaciones artísticas en museos de arte.

No es para nada anodino, en ese sentido, que Ruiz haya hablado de «transposición» a la hora de calificar su incursión cinematográfica en el universo de las artes escénicas. El prefijo *trans-* aquí denota lo que se encuentra «más allá» o al «otro lado de», así como también lo que «atraviesa», lo que cruza una frontera, una demarcación. ¿Entre qué? Entre géneros, ámbitos artísticos, tradiciones culturales, medios, fuentes y lenguajes. «Transponer» es poner a algo o alguien en otro lugar, distinto al suyo: una imagen elocuente para lo que hace Ruiz con el incómodo paso de baile del exilio.

Bibliografía

ALBORNOS FARIÑA, I. (2023): «Entre dos aguas. Detrás del muro» en Albornos, I. y Pinto, I. (eds.), *Raúl Ruiz. Potencias de lo múltiple*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 153-159.

ARTAUD, A. (2001): *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona: Edhasa.

BULLOT, É. (2023): «Milagro y artificio. *La presencia real* (1984)» en Albornos, I. y Pinto, I. (eds.), *Raúl Ruiz. Potencias de lo múltiple*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 81-87.

CATTOIRE, S. y J.-L. Weber. (1990, 10 de enero). Reportaje para el canal regional France Régions 3, Rouen.

CORRIGAN, T. (2023): «Diseminando un yo fantasma» en Albornos, I. (ed.), *Ruiz de lejos. 27 artefactos críticos*. Santiago de Chile: Bastante Ediciones, 236-252.

COUSSEMENT-BOILLOT, L. (2023): «De sombras y deformaciones. *Ricardo III* (1986)» en Albornos, I. y Pinto, I. (eds.), *Raúl Ruiz. Potencias de lo múltiple*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 105-112.

DU FAY, B. (1991, 7 de diciembre): Reportaje para el programa *Têtes de l'Art*, France Régions 3 Rouen.

GARCÍA, F. (2021): «Arqueologías de la mirada: reactivación crítica de la video-instalación *La expulsión de los moros* (1990) de Raúl Ruiz», *Revista 180*, 48, 42-51.

GARCÍA, F. (2023): «Películas que nos miran. El cine performativo de Raúl Ruiz», *Revista de Comunicación y Medios*, 48, 48-58.

GODDARD, M. (2017): «Television, Tractactions, and Folklore» en López-Vicuña, I. y Marinescu, A. (eds.), *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*, Detroit (MI): Wayne State UP, 49-68.

JORDÁN, L. y LEMA, N. (2016): Dismembering Body and Voice: Raúl Ruiz's *Mammame* and the Critique of Cinematic Dualism, *WiderScreen*, 19, 3-4.

LE CLÉZIO, J-M. (2016): *Desierto*, Conde Calvo, A. (trad.), Barcelona: Maxi-Tusquets.

LOUPPE, L. (1989, 3 de enero). «Raoul Ruiz, l'esquisse d'un pas de danse», *Libération*.

MARKS, L. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.

MICCIO, J. (2023): «Rareza y embriaguez (o los resortes de la no adaptación. *La maison Nucingen* (2008))» en Albornoz, I. y Pinto, I. (eds.), *Raúl Ruiz. Potencias de lo múltiple*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 261-266.

M.P. (1987 marzo): «Raúl Ruiz ou le cinema total», *La Cité*, 7.

OYARZÚN, H. (2023): «Fiel infidelidad: adaptación y traducción. *A TV Dante: Cantos IX-XIV* (1992))» en Albornoz, I. y Pinto, I. (eds.), *Raúl Ruiz. Potencias de lo múltiple*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 63-69.

PÉREZ VILLALÓN, F. (2016): «Raúl Ruiz: el cine como traducción de lo real», *Revista 180*, 37, 12-17.

RUIZ, R. (1987, 16 marzo): «Raoul Ruiz, nulle part et partout à la fois» [Entrevista con Louis Dalla Fior], *Le matin de Paris*.

RUIZ, R. (2013a): *Poéticas del cine*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

RUIZ, R. (2013b). *Ruiz: entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Ed. B. Cuneo, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

RUIZ, R. (2017): *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*, Volumen II (2002-2011), Cuneo, B. (ed.), Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

RUIZ, R. (2024): *Escritos repartidos*, Cuneo, B. (ed.), Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.