

NEOBARROCO AUDIOVISUAL.
UNA HERMENÉUTICA DE *MEMORIA DE APARIENCIAS*:
LA VIDA ES SUEÑO DE RAÚL RUIZ

Jorge Latorre
New York University
Department of Art History
100 Washington Square East
303 Silver Center
New York, NY 10003. USA
jl6901@nyu.edu

Oleksandr Pronkevich
Departamento de Filología
Universidad Petro Mohyla del Mar Negro
Calle 68 Desantnykiv, 10, Mykolayiv. Ucrania
oleksandrpronkevych@yahoo.com

INTRODUCCIÓN

I am not an ideologue of the baroque. I am simply Latin American. I can't help but be baroque. Allegory for me is much more than a game or an element of a stile.

Raúl Ruiz, Australian Film Institut, Sydney, 1993¹

¹ Jayamanne, 2001, p. 161.

Durante las últimas dos décadas el Barroco ha adquirido un enorme protagonismo para el estudio de las artes audiovisuales de la época actual. De hecho se habla de la posmodernidad como un fenómeno neobarroco en muchos aspectos, sobre todo en el terreno de lo audiovisual que ahora nos ocupa, del que escribe Angela Ndalianis:

The neo-baroque combines the visual, the auditory and the textual in ways that parallel the dynamism of seventeenth century baroque form, but that dynamism is expressed in technologically and culturally different ways².

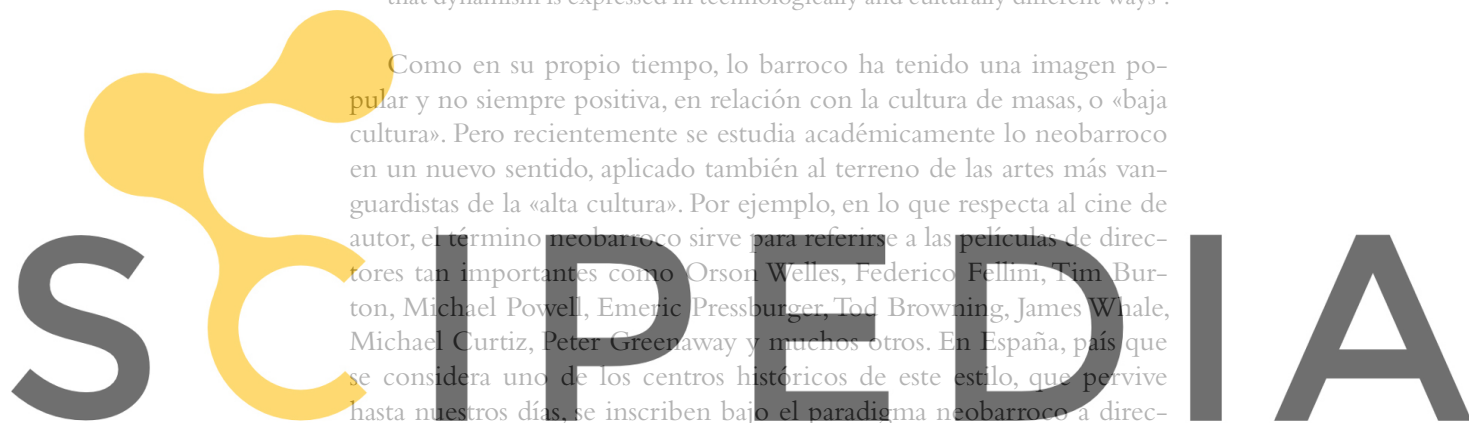
Como en su propio tiempo, lo barroco ha tenido una imagen popular y no siempre positiva, en relación con la cultura de masas, o «baja cultura». Pero recientemente se estudia académicamente lo neobarroco en un nuevo sentido, aplicado también al terreno de las artes más vanguardistas de la «alta cultura». Por ejemplo, en lo que respecta al cine de autor, el término neobarroco sirve para referirse a las películas de directores tan importantes como Orson Welles, Federico Fellini, Tim Burton, Michael Powell, Emeric Pressburger, Tod Browning, James Whale, Michael Curtiz, Peter Greenaway y muchos otros. En España, país que se considera uno de los centros históricos de este estilo, que pervive hasta nuestros días, se inscriben bajo el paradigma neobarroco a directores como Pedro Almadóvar, Pablo Berger, Alex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, Mariano Barroso y otros³.

Pero es en Latinoamérica donde lo neobarroco tiene mayor presencia tanto en la literatura y las artes tradicionales como en la fotografía y el cine, que se incorporan a la expresión total barroca vigente en estas tierras, y dotan al arte latinoamericano de un signo de identidad muy específico dentro de la cultura global posmoderna⁴. Dada la amplitud de este tema, vamos a estudiar la obra del cineasta latinoamericano más reconocido bajo la etiqueta de lo neobarroco, el director chileno Raúl Ruiz; y en concreto nos centraremos en un particular episodio de este diálogo global entre el Barroco y el cine, el de las relaciones intertextuales que se establecen entre el drama filosófico *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y su película *Memoria de apariencias*, inspirada en esta misma obra literaria.

² Ndalianis, 2007, p. XII.

³ Rivera-Morena, 2002, p. 134.

⁴ Kaup, 2012.



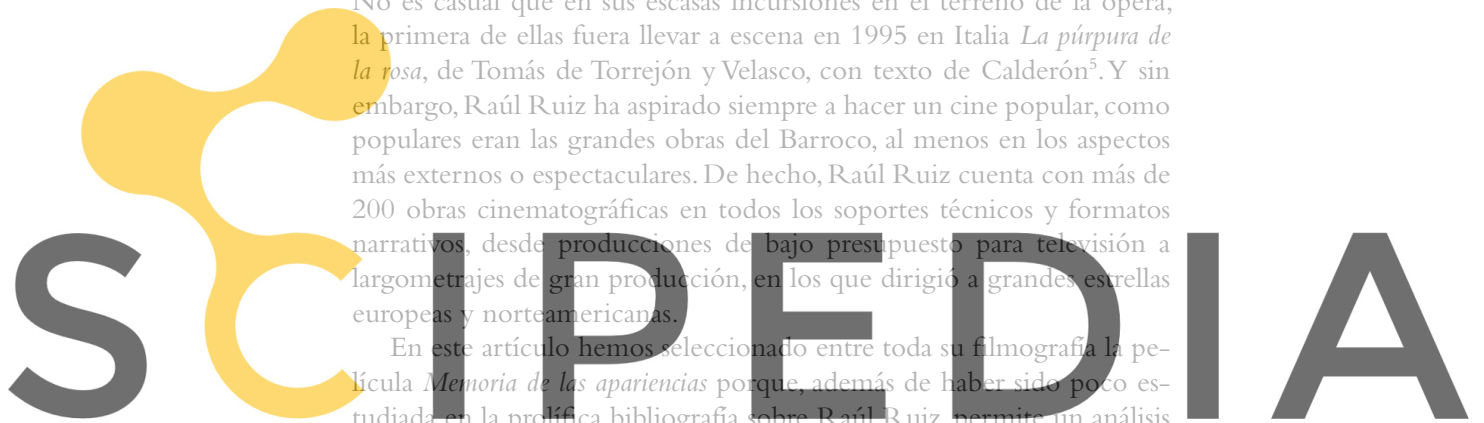
Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Raúl Ruiz es uno de los más destacados directores experimentales a nivel internacional. A pesar de su proyección universal, es fundamentalmente un cineasta del exilio, profundamente vinculado —desde la memoria— a su tierra natal, tanto en la temática de su cine como en su estética, de muy difícil definición (fuera del parámetro de lo neobarroco). Llevó a la pantalla textos de muy diversos autores, desde Camilo Castelo Branco, Honoré de Balzac y Marcel Proust, hasta Kafka, Klossowski o Pedro Calderón de la Barca, del que ahora nos ocupamos. No es casual que en sus escasas incursiones en el terreno de la ópera, la primera de ellas fuera llevar a escena en 1995 en Italia *La púrpura de la rosa*, de Tomás de Torrejón y Velasco, con texto de Calderón⁵. Y sin embargo, Raúl Ruiz ha aspirado siempre a hacer un cine popular, como populares eran las grandes obras del Barroco, al menos en los aspectos más externos o espectaculares. De hecho, Raúl Ruiz cuenta con más de 200 obras cinematográficas en todos los soportes técnicos y formatos narrativos, desde producciones de bajo presupuesto para televisión a largometrajes de gran producción, en los que dirigió a grandes estrellas europeas y norteamericanas.

En este artículo hemos seleccionado entre toda su filmografía la película *Memoria de las apariencias* porque, además de haber sido poco estudiada en la prolífica bibliografía sobre Raúl Ruiz, permite un análisis comparado con el drama de Calderón, con el que el director chileno trabaja las tramas de los personajes teatrales y cinematográficos como en la interpretación de los motivos fundamentales del texto calderoniano, «la memoria» y «el olvido», para hablar de los cuales Raúl Ruiz intercala algunos episodios de la obra calderoniana en la acción de la película.

Por supuesto, el director chileno no quería llevar *La vida es sueño* a la pantalla como una acomodación del teatro barroco dentro del cine en el estrecho sentido de la palabra. Su idea era crear una película que nos contara la experiencia traumática de sus compatriotas exiliados a otros países después del golpe de estado de 1973. Para ello cambia el sentido filosófico de la obra calderoniana, acorta muchos de sus episodios, combina el imaginario del drama calderoniano con escenas de películas populares y transforma, en definitiva, las ideas originales de *La vida es*

⁵ En 2003 realizó para la Ópera de Lyon la dirección de escena, escenografía e iluminación del estreno mundial de *Medea*, de la compositora Michele Reverdy (ópera basada en la novela homónima de Christa Wolf). Ver Roger, 2003, pp. 69-70.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

sueño según sus propios intereses. Pero el producto final demuestra una asimilación del mundo artístico del dramaturgo tan profunda que no sería exageración ninguna considerar la película una adaptación de *La vida es Sueño* en un sentido amplio; una adaptación libre pero respetuosa con el mensaje más profundo que transmite el drama calderoniano. De hecho, la película abre nuevos caminos para una relectura posmoderna de *La vida es sueño*.

Utilizamos el término posmoderno porque la propuesta de Raúl Ruiz sería una parodia de *La vida es sueño*, entendiendo el término parodia tal como ha sido estudiado por Linda Hutcheon, en un sentido positivo, de homenaje dialogado⁶. Parodiando las obras antiguas, los filmes establecen una relación activa con el pasado artístico, dándole una vida nueva en el contexto actual. Además, el uso constante de la parodia debilita la noción de autoría cinematográfica, algo muy característico de la posmodernidad: creando a partir de las obras de otros, los cineastas actuales renuncian a una parte de su originalidad para rendir homenaje a los grandes maestros del pasado⁷.

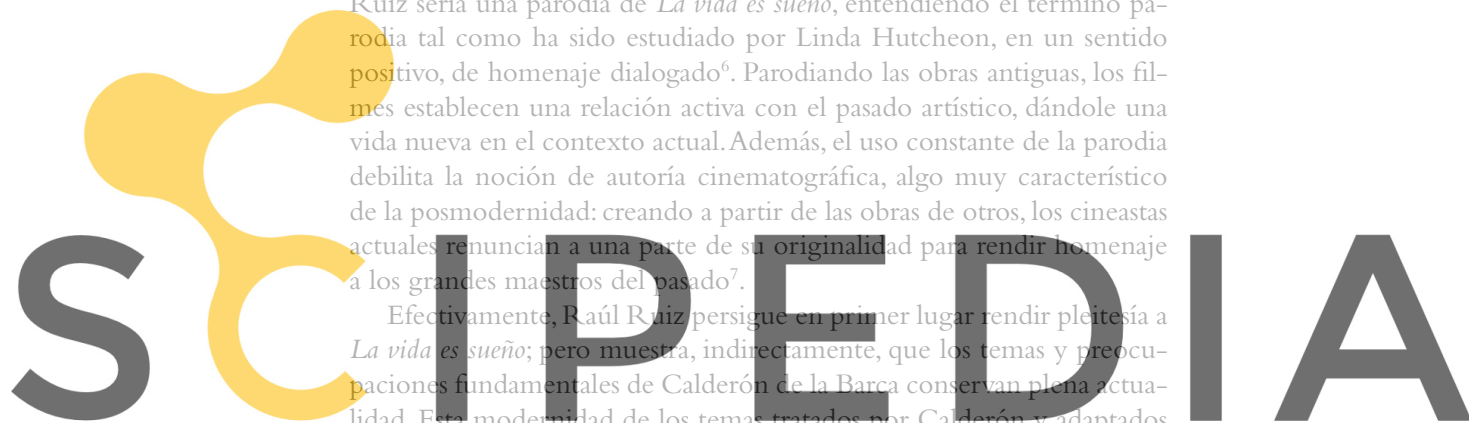
Efectivamente, Raúl Ruiz persigue en primer lugar rendir pleitesía a *La vida es sueño*; pero muestra, indirectamente, que los temas y preocupaciones fundamentales de Calderón de la Barca conservan plena actualidad. Esta modernidad de los temas tratados por Calderón y adaptados en *Memoria de Apariencias* por Raúl Ruiz determina el enfoque hermenéutico que el cineasta chileno adopta en el texto, un diálogo dialogante entre ambos textos.

Por un lado, estudiaremos de qué manera el texto calderoniano es usado por Raúl Ruiz para revelar la vida de la conciencia y el inconsciente de sus personajes. Por el otro, nos ocuparemos de analizar cómo la inclusión del drama en el texto fílmico sugiere una nueva lectura del texto primario calderoniano⁸. La primera perspectiva nos permite profundizar en el entendimiento del trauma en la memoria de los intelectuales chilenos exiliados a Francia y otros países. La segunda perspectiva posibilita acercar *La vida es sueño* al público de finales del siglo xx y

⁶ Hutcheon, 1985 y 1988.

⁷ Markuš, 2011.

⁸ Esto ocurre con *La vida es sueño*, como le sucede a muchos otros clásicos, porque «when we adapt, we create, using all the tools that creators have always used: we actualize or concretize ideas; we make simplifying selections but we also amplify and extrapolate; we make analogies; we critique or show our respect» (Hutcheon, 2003, p. 40).



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

comienzos del XXI (¿posmoderno, neobarroco?), para ayudarnos a descubrir las causas de la actualidad permanente del drama calderoniano.

LA VIDA ES SUEÑO COMO PROYECCIÓN DE LA MEMORIA Y EL OLVIDO DE LA CONCIENCIA EXILIADA

Raúl Ruiz empezó el rodaje de su filme después de haber leído el libro de Francis Yates *El arte de memoria*, en el cual el cineasta encontró la idea del truco mnemotécnico usado en la película. Para él la memoria es una técnica pura y es, por tanto, de una substancia distinta del sueño:

In the *Art of Memory*, says Ruiz, you need a place that you know perfectly, it can be your body, your house, your town with your church. Then you need to put a sign there, particular and unforgettable images. I wanted to make a film about what happened in Chile without using Chilean elements⁹.

Pero fue el drama de Calderón *La vida es sueño* el que le dio las claves sobre el modo de llevar a cabo la puesta en escena de sus recuerdos sobre la militancia política y la represión: localizando la historia en un espacio cinematográfico, fábrica de sueños por excelencia, como lo era el teatro en la época de Calderón.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

española y disidente chileno. La película empieza con una voz en *off* que informa a los espectadores de que durante una semana en abril de 1974, ocho meses después del golpe de estado de Pinochet, el protagonista tuvo que guardar en la memoria los nombres de 15.000 miembros de una organización clandestina. Para cumplir esta tarea, usó un truco mnemotécnico: establecer asociaciones entre los nombres, direcciones y acciones militares de estas personas con los versos del drama calderoniano *La vida es sueño*, que Ignacio había aprendido de memoria cuando era adolescente. Unos meses más tarde es detenido por la policía y, para no traicionar involuntariamente bajo las torturas a sus amigos-combatientes, Ignacio borró de su memoria toda la información de la red de resistencia junto al texto del drama. La voz en *off* también anuncia que la acción de la película empieza en 1984 cuando Ignacio vuelve a Valparaíso (no se sabe nada de lo que él había hecho durante estos diez

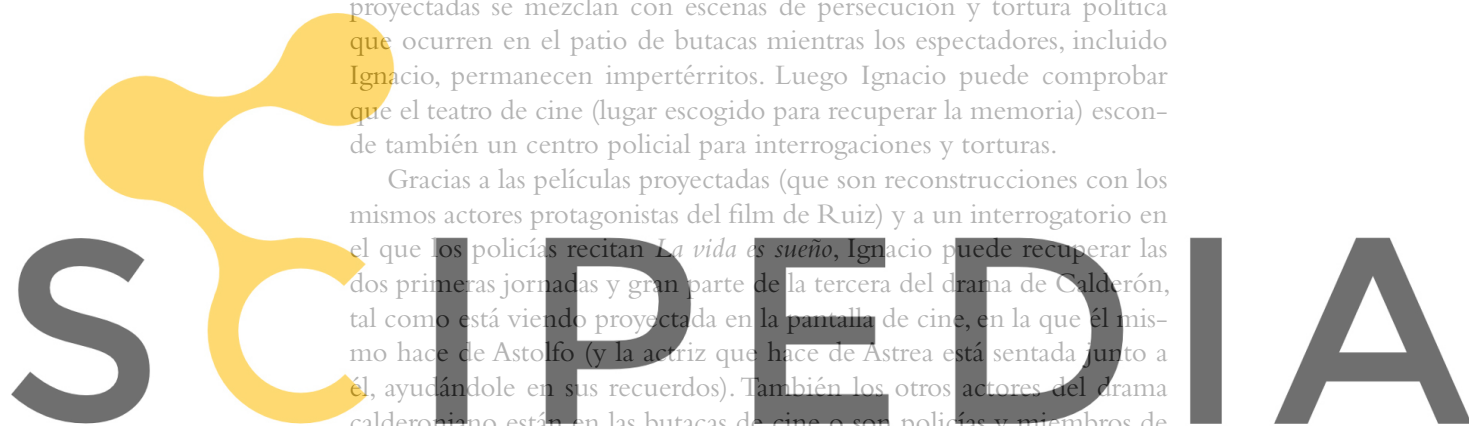
⁹ Martin, 1993, p. 61.

años) porque alguien o alguna organización le pidieron que restaurara los datos olvidados de los combatientes. Para hacerlo, Ignacio va al cine y ve películas populares que a él le gustaban en su niñez y adolescencia.

Estas imágenes, algunas de ellas bien conocidas (*Flash Gordon*, *La máscara de hierro*) y otras películas experimentales menos conocidas, pero representantes de todos los géneros cinematográficos (thriller, musical, etc.), actualizan en la memoria de Ignacio el texto del drama y la información de la red clandestina. Mientras está en el cine, las películas proyectadas se mezclan con escenas de persecución y tortura política que ocurren en el patio de butacas mientras los espectadores, incluido Ignacio, permanecen impertérritos. Luego Ignacio puede comprobar que el teatro de cine (lugar escogido para recuperar la memoria) esconde también un centro policial para interrogaciones y torturas.

Gracias a las películas proyectadas (que son reconstrucciones con los mismos actores protagonistas del film de Ruiz) y a un interrogatorio en el que los policías recitan *La vida es sueño*, Ignacio puede recuperar las dos primeras jornadas y gran parte de la tercera del drama de Calderón, tal como está viendo proyectada en la pantalla de cine, en la que él mismo hace de Astolfo (y la actriz que hace de Astrea está sentada junto a él, ayudándole en sus recuerdos). También los otros actores del drama calderoniano están en las butacas de cine o son policías y miembros de la resistencia. En el proceso de restauración de la memoria es informado de que los miembros del movimiento de la resistencia han sido aniquilados.

El supuesto amigo de su hermano con el que Ignacio se encuentra al llegar a la ciudad, confiesa de pronto que su tarea es hacer que Ignacio vuelva a olvidarse de todo y que está ahí para matarle. Cuando va a dispararle, irrumpen en la sala cine otros hombres armados que ayudan a Ignacio. Mientras la bala vuela en ralentí hacia su cuerpo, Ignacio está teniendo —¿soñando?— una cita breve con su hermano, al que conocemos porque encarnaba el papel de Segismundo en la película *La vida es sueño* proyectada. Un fundido en blanco nos traslada a una playa en la que despierta Ignacio con su cara cubierta de sangre. Se hace entonces evidente que Ignacio fue asesinado con sus compañeros, y todo lo que hemos visto en la pantalla es la proyección de un sueño en el que él se ve a sí mismo vivo; el sueño de un muerto que piensa que está vivo, e ironiza con ello, como también con la extraña dimensión de ser almas sin cuerpos, para los que la existencia real de un cuerpo es mera superstición. Más allá de todas estas ironías teológicas, toda la película sería el



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

anhelo de Ignacio de sobrevivir y conservar la memoria de sus amigos a través del texto de Calderón; un texto recuperado que, junto con la información que contiene, es presentado al espectador como la película en sí misma, aunque quede finalmente abierta, pues sólo es un sueño.

La película termina con la imagen de su hermano recitando en francés las últimas líneas de la tercera jornada, esas que Ignacio todavía no podría recuperar, antes de ser asesinado en su sueño futurista, en ese instante previo a su muerte real en la playa. Estas últimas palabras son bastante claves, por lo que conviene escribirlas tal como son seleccionadas por el director: «Corte ilustre de Polonia [...] / Mi padre, que está presente, / por excusarse a la saña / de mi condición, me hizo / un bruto, una fiera humana; / de suerte que, cuando yo, / por mi nobleza gallarda, / por mi sangre generosa, / por mi condición bizarra, / hubiera nacido dócil / y humilde, sólo bastara / tal género de vivir, / tal linaje de crianza, / a hacer fieras mis costumbres. / Lo mismo le ha sucedido / que a quien, porque le amenaza / una fiera, la despierta; / que a quien, temiendo una espada / la desnuda; y que a quien mueve / las ondas de una borrasca; / dormida fiera mi saña, / templada espada mi furia, / mi rigor quieta bonanza, / la fortuna no se vence, / con injusticia y venganza. / Sirva de ejemplo este raro / espectáculo, esta extraña / admiración, este horror / este prodigio»¹⁰. A este último soliloquio de Seguis-

mundo en *La vida es sueño* prosigue un crepúsculo intensamente rojizo

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

La trama es muy compleja de por sí, y resulta aún más difícil de seguir para un espectador no iniciado en la obra de Raúl Ruiz por el hecho de que mezcla todos los géneros cinematográficos y los mismos actores representan roles distintos, confundiendo constantemente la trama proyectada en el cine con lo que ocurre en el supuesto mundo real, que también es soñado. Al mismo tiempo, estos personajes hacen comentarios irónicos en relación con la actualidad que pueden desorientar al espectador, como por ejemplo cuando los muertos vivientes dicen que están ahí para asustar a los nudistas de las playas, o que la luz de crepúsculo que les rodea no sería tanto del sol como de una guerra nuclear que está teniendo lugar en alguna parte, seguramente en Europa.

Pero más allá de estas referencias circunstanciales, veremos cómo en *Memoria de apariencias* el drama calderoniano no es sólo un pretexto sino que articula la trama más profunda de la película. Como ha estudiado

¹⁰ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 3158-3231.

Marinescu, la pantalla de cine actúa como una plataforma para el recuerdo, y los propios personajes tienen roles que recuerdan a los papeles de *La vida es sueño*: Ignacio sería Astolfo, y el hermano de Ignacio, Segismundo; los inspectores serían Basilio y Clotaldo, mientras que el personaje de Bonitas encarnaría el rol de Rosaura. El género de thriller sería un recurso usado por el director chileno para proponer analogías entre los acontecimientos del drama calderoniano y la realidad histórica chilena: entre la dictadura de Pinochet y el autoritarismo de Basilio. La confusión surrealista que se establece entre actores y sus roles contribuiría a esa sensación de conjunto de que todo lo que estamos viendo sólo es un sueño¹¹.

En definitiva, *La vida es sueño* es la referencia intertextual que permite estudiar los procesos mentales que ocurren en la consciencia de un exiliado que está pasando por experiencias traumáticas similares a las que experimentó Segismundo. Pero para realizar esta adaptación del drama de Calderón al contexto contemporáneo, la obra teatral debe ser reinterpretada. Por eso concluye Marinescu que *Memoria de apariencias* no es tanto una adaptación, en el sentido literal de la palabra, como una apropiación libre de algunos motivos fundamentales de *La vida es sueño*, pues «cambia de un modo radical no solamente el mensaje del drama sino el concepto de sueño»¹².

Se trata de una visión moderna del sueño que, según Marinescu, *Memoria de apariencias* recupera la visión metafísica del barroco, como engaño del mundo que espera una nueva vida sobrenatural más allá de las apariencias del mundo terrenal. A Raúl Ruiz le interesan sobre todo los mecanismos externos e internos (traumas) de la represión que obstaculizan la recuperación de la memoria. El objetivo principal de Raúl Ruiz sería tanto mostrar los procesos complejos a través de los cuales se recupera la memoria como las razones que predeterminan el deseo escondido de Ignacio de borrar cierta información. Este se debe a la autocensura establecida en su inconsciente como el resultado de la experiencia traumática del golpe de estado y el exilio¹³.

¹¹ Marinescu, 2014, pp. 16-17.

¹² Marinescu, 2014, p. 22.

¹³ Marinescu, 2014, p. 14.

En su análisis Marinescu se basa en el concepto psicoanalítico del sueño que entiende el último como «realización (disfrazada) del deseo (oprimido o reprimido)»:

Dreams are formed because, in sleep, the self-censorship is weakened. During sleep, this control is less severe, allowing for repressed memories/wishes to re-emerge in the form of dreams. This is very important in the film because it is through a dream that Ignacio accesses his past. That is, he is dreaming that he is alive, thus, he has access to an unconscious self that is otherwise not accessible¹⁴.

Las partes del drama *La vida es sueño* que se proyectan a pantalla sirven como instrumento del recuerdo, que tiene dos tipos de contenido: el manifiesto y el latente. El contenido manifiesto debe ser interpretado para conseguir el contenido latente. El director chileno se centra en las dificultades que ocurren en el proceso de restauración del texto completo de la obra teatral (el protagonista no puede recuperar la tercera jornada) porque le importa qué pasa al nivel del contenido latente. Ignacio no puede sacar del olvido el texto completo porque él mismo ha puesto en marcha los mecanismos de la autocensura; lo que significa que el protagonista tiene inconscientemente ganas de olvidarse de la red de combatientes, de todo lo que le ha pasado, incluida su supuesta situación de exiliado¹⁵.

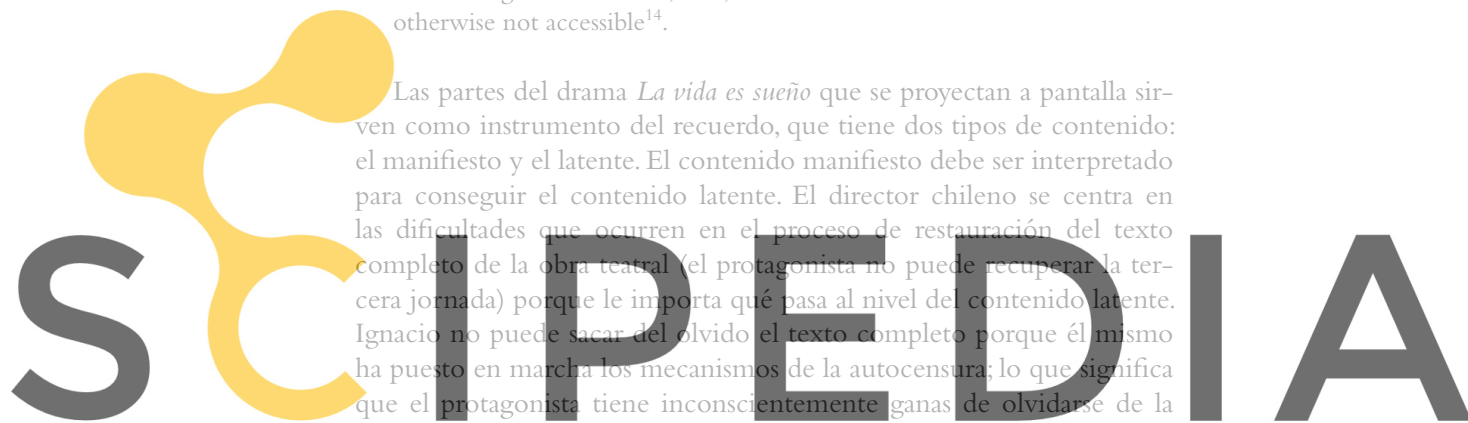
De tal modo, concluye Marinescu, al hacer hincapié en las razones que llevan el trabajo de la memoria en la dirección del olvido, Raúl Ruiz está expresando su opinión crítica sobre las actitudes de los chilenos exiliados que preferían borrar de sus memorias traumáticas el pasado y no tener que hablar así de sus propios errores en la época de Salvador Allende; esos que «ayudaron» a Augusto Pinochet a tomar el poder:

The implications of interrupting Ignacio's dream in the middle of Act III indicate Ruiz's stance on the need for self-critique (a critique of militant revolutionary subjectivity) and the suspension of any redemptive outcome that might stem from that self-critique¹⁶.

¹⁴ Marinescu, 2014, p. 14.

¹⁵ Marinescu, 2014, pp. 19-20.

¹⁶ Marinescu, 2014, p. 24.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

La película denunciaría, por tanto, a la vez «la naturaleza represiva del régimen aristocrático militar como “la utopía de la Unidad Popular”»¹⁷. De este modo, Raúl Ruiz rechaza la justificación o reconciliación con la realidad de sus contemporáneos del exilio y trata de movilizar las capacidades de la conciencia crítica de éstos a la vez que deja el final abierto.

LA VIDA ES SUEÑO RELEÍDA COMO DRAMA DE LA MEMORIA Y EL OLVIDO

Pensamos que las interpretaciones de Marinescu son en general acertadas, salvo en lo que respecta a la interpretación de los sueños en relación con las teorías freudianas del inconsciente. De hecho, cuando Raúl Ruiz es calificado de surrealista, suele responder que no es así, que su cine es barroco:

You also cite Buñuel as one of your major film makers. But you aren't a surrealist?

—I would have loved to have made *The Exterminating Angel*. But I am not a surrealist. What interest me in surrealism is the slapstick aspects, decorative and stereotypical aspects, everything that was recovered by Dali through advertising. I am not at all convinced by the surrealist metaphysics¹⁸.

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Aludi de la jiridia, el futuro mundo de Ruiz, es su with al surrealismo, el entendimiento de la memoria como un método de guardar o borrar la información en la mente y la distinción entre la memoria y el sueño que se da en *Memoria de apariencias* parte de un sentido metafísico similar al que defendía Calderón en *La vida es sueño*. No olvidemos que la película termina con la imagen de Segismundo, el hermano de Ignacio (símbolo de los perseguidos por el régimen pinochetista) recitando en francés las últimas líneas de la tercera jornada, esas que Ignacio todavía no podría recuperar, antes de ser asesinado en su sueño futurista, en ese instante previo a su muerte real en la playa.

Este final podría ser interpretado, como hace Marinescu, como un intento de reconciliación entre chilenos, previa autocrítica de los errores cometidos en todos los ámbitos políticos. Pero puede ser también una reflexión de carácter metafísico, para hablar de la dificultad de recons-

¹⁷ Marinescu, 2014, p. 22.

¹⁸ Buci-Glucksmann, 1988, p. 103.

truir la memoria histórica cuando ni siquiera se sabe separar la realidad de la ficción, tema obsesivo de la posmodernidad. También es muy posmoderno el tema de la construcción de la memoria gracias al cine, una verdadera obsesión del director que también estaría en el Barroco en el que se inspira¹⁹.

En todo caso, la actualización que hace Ruiz de estos temas al presente abre nuevas perspectivas de interpretación de *La vida es sueño* de Calderón. Es decir, el drama de Calderón no sería solamente una obra filosófica que enseña una lección moral de carácter cristiano sino que refleja, además, los procesos mentales que se dan en la consciencia y el inconsciente, entre los cuales el recuerdo / el olvido desempeñan un importante papel.

La conducta de los personajes calderonianos, como la de los personajes de la película, se determina por la memoria traumática. Uno de ellos preferiría olvidarlo todo, pero la realidad no le deja hacerlo; los otros, al contrario, cultivan el resentimiento causado por la injusticia cometida contra ellos en el pasado. Al primer grupo pertenecen Clotaldo, Astolfo y Basilio. Al segundo, Segismundo y Rosaura.

Hablando del primer grupo, hay que decir que Clotaldo usa exitosamente la estrategia de la amnesia para eliminar de su conciencia toda información sobre la existencia de su hija. Hasta el momento de su encuentro con Rosaura no sabemos nada de sus remordimientos o de otras huellas del pasado en la memoria. No es un hombre pecador sino alguien que vuelve mentalmente a las «proezas» de la época de su juventud. De la misma amnesia previamente planeada y decidida sufre Astolfo:

Astolfo fue un dueño ingrato
que olvidado de las glorias
(porque en un pasado amor
se olvida hasta la memoria)
vino a Polonia, llamado
de su conquista famosa

¹⁹ Hablando del cine holístico de Ruiz, en el que los espectadores son además de videntes, vistos, teológicamente interpelados, se pregunta la investigadora Buci-Gluckmann: «ese modelo divino donde ver y ser coinciden ¿existe realmente o sólo es el ojo imaginario de la cámara?» (Buci-Glucksmann, 2010, p. 143).

a casarse con Estella
que fue de mi ocaso antorcha²⁰.

En el caso de Basilio, sería más exacto hablar de la censura de la memoria: él cuenta la historia del nacimiento y la educación de Segismundo para presentarse a sí mismo como a una persona que cumple las instrucciones de la Providencia y no quiere reconocer su propia culpa o esos errores que hicieron de su hijo un bruto. El soliloquio de Basilio en la primera jornada, cuando él explica las razones de su decisión de poner a su hijo en la cueva, suena como un discurso de autojustificación: no soy yo quien tuvo que colocar a mi hijo en un sitio repugnante sino lo hice porque las estrellas lo exigen. Al mismo tiempo, en el monólogo de Basilio se desarrolla otro vanidoso motivo de la memoria como fama de los logros para la conciencia colectiva de las generaciones venideras.

Para el segundo grupo de personajes el motor de la trama más importante no es tanto olvidarse del pasado como convertir sus sueños en el móvil que les hace actuar para ganar una nueva posición en la vida. Rosaura es movida por la venganza, que se nutre en la memoria de humillaciones infligidas por parte de otros personajes del drama. Se trata de una humillación doble: Clotaldo seduce a su madre y ella es seducida por Astolfo. La memoria de estos traumas rompe la identidad de Rosaura, convirtiéndola en un hombre; ella se hace protagonista y no un personaje pasivo femenino propio de la época: «vengo a Polonia a vengarme / de un agravio»²¹.

Segismundo es parcialmente motivado por el resentimiento (vengarse por las humillaciones en la cárcel) y por el deseo de recuperar lo suyo. En el estudio de los procesos mentales del recuerdo y el olvido desempeña un papel más importante otro motivo: el de la memoria de lo visto en los sueños como ejemplo. El sueño lleva una lección moral y, por tanto, limita la conducta del personaje cuando está despierto. Todas las manipulaciones que se le infligen en sueños (su cuerpo es trasladado al palacio y luego a la cárcel y, por fin, otra vez al palacio) se realizan por una sola razón: para que el aprenda de memoria el consejo de Clotaldo «aún en sueños / no se pierde el hacer bien»²².

²⁰ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 2786-2793.

²¹ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 376-377.

²² Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 2146-2147.

Para profundizar mejor sobre la interpretación del motivo de la memoria del contenido de los sueños en Calderón, es útil regresar al análisis de la película de Raúl Ruiz. Él tituló el filme *Memoria de apariencias*. El director hace referencia a las memorias de apariencia, a los documentos en que Calderón daba a los constructores instrucciones sobre las tramoyas y escenarios que debían portar los carros para servir en la representación de cada auto sacramental²³. Pero bajo la palabra «apariencia» Raúl Ruiz entiende el recuerdo de lo visto tanto en los sueños diurnos (productos de la imaginación) como nocturnos.

Tanto Ignacio como otros personajes (y finalmente el espectador) no saben distinguir el sueño de la realidad. En los recuerdos los personajes de Calderón se confunden con personajes de otras películas populares. Los héroes literarios y cinematográficos se hacen espectadores de sí mismos. Esto produce la impresión general de que el mundo es efímero, una sombra pasajera. Al mismo tiempo, hay que subrayar que la información más importante (los datos de la red clandestina por la cual Ignacio se juega la vida) se guarda en la zona de «apariencias». Esta información determina la conducta y el destino del personaje. El matiz que el director chileno extrae del drama de Calderón muestra una gran agudeza, incluso si aceptamos con Marinescu que el concepto de «sueño» se entiende de maneras distintas en el dramaturgo español barroco y el director chileno posmodernista. No sabemos mucho del personaje que representa a Segismundo en *Memoria de apariencias*, salvo que es hermano del protagonista Ignacio, y sólo al final se nos muestra como un personaje clave para que Ignacio cobre consciencia de que todo ha sido un sueño, de que ellos en realidad estaban ya muertos. Pero esa muerte en vida (o la vida como sueño) no es algo negativo necesariamente si, como vemos en el último soliloquio, se puede extraer de ello una lección moral.

También en todo el drama de Calderón, y especialmente en la tercera jornada, la conducta de Segismundo se construye como el recuerdo consciente de episodios educativos que el protagonista toma por sueños. Gracias a esta estrategia mnemónica, Segismundo aprende el arte de vivir el trauma y de superarlo para perfeccionarse:

Supuesto que sueño fue,
no diré que sueño fue,

²³ Escudero y Zafra, 2003.

lo que vi, Clotaldo, sí.
Yo desperté y yo me vi
¡qué crueldad tan lisonjera!²⁴

Incluso, al final de la obra, Segismundo llama «mi maestro» al sueño, porque, junto a la advertencia del peligro de un futuro castigo similar al que ha sufrido en sueños, encierra enseñanzas morales que permiten evitar esa situación:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión?²⁵

Raúl Ruiz, lector atento de *La vida es sueño*, ha sabido con su película actualizar al presente chileno del exilio los motivos de recuerdo y el olvido que aparecen en el drama calderoniano, con toda esta complejidad analizada. El sueño o muerte en vida del exilio tendría enseñanzas morales para los chilenos (de cara a no repetir los mismos errores históricos), como hemos visto, del mismo modo que Calderón planteaba enseñanzas morales para la España de su tiempo. Pero además, Ruiz ha sabido extraer de Calderón toda la modernidad de su narrativa barroca como espectáculo total, un modo de narrar que se adelanta a la síntesis propuesta por Wagner y también a todos los recursos del surrealismo cinematográfico²⁶.

EL ARTE BARROCO COMO INSTRUMENTO MNEMOTÉCNICO

De hecho, Raúl Ruiz puede ser considerado uno de los primeros directores de cine que apreció las posibilidades expresivas que abre el «teatro total» calderoniano para los creadores de productos audiovisuales. Y *Memoria de apariencias* es la película más sintomática sobre el encuentro del barroco del siglo XVII y el arte posmodernista de la época actual. En

²⁴ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 2110-2115.

²⁵ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 3305-3310.

²⁶ Ruano de la Haza, 1996.

sus rasgos principales, el cineasta chileno (con la ayuda del lenguaje del otro arte) trata de lograr los mismos efectos que Calderón de la Barca producía en su audiencia. Raúl Ruiz crea un cine total que combina la poesía, el drama, la intertextualidad, el uso sugestivo de la banda sonora y los efectos visuales, hasta confundir lo imaginado con lo real, la vida con el sueño. Como su precursor barroco, el cineasta chileno improvisa con las reglas de diferentes géneros cinematográficos que combinan lo elitista con lo popular.

Además de las afinidades estéticas generales que se dan entre *La vida es sueño* y *Memoria de apariencias*, llama la atención un rasgo de la poética del drama y de la película que tiene que ver con el sentido profundo de ambos textos, y que está relacionado con los procesos del recuerdo y del olvido que se dan en la mente de los protagonistas de los relatos. En la memoria de Ignacio Vega el texto calderoniano junto con la información de la red clandestina se recuperan mediante el bombardeo de las imágenes cinematográficas asociadas con el pasado. Algo que también estaría en una lectura atenta de *La vida es sueño*, porque el proceso del recordar y de olvidar en la mente de Segismundo acontece provocado desde fuera, y consigue también los mismos efectos inesperados. Recordemos los objetos que destruyen la amnesia y hacen a Clotaldo y Astolfo recordar sus pecados en *La vida es sueño*. El primer objeto mnemótico de este tipo es «la espada dorada» que entrega Rosaura a Clotaldo. No es solamente un arma sino una señal que «encierra misterios grandes» (vv. 373-374), que pone en marcha una ola de recuerdos, remordimientos, etc. El otro objeto es el retrato de Rosaura que lleva Astolfo, que le recuerda su pasado oculto, pero presente en una imagen visible que le acompaña.

Otro rasgo de modernidad de Calderón que nos descubre la película de Ruiz es la invención del metateatro —con la teatralización en la escena que se usa con el objetivo de controlar la memoria de Segismundo. En el guión creado por el Rey y Clotaldo para mantener a Segismundo en la ignorancia de la verdad, se combinan tanto los elementos de «mistificación» como el tratamiento psicodélico. Son ingredientes de la teatralidad total cuyos productos resultantes son los sueños de Segismundo, que no son solamente sueños sino delirios causados por ingesta de drogas (opio). En la segunda jornada el Rey (autor y director de la escenificación) y Clotaldo (el escenógrafo) saben que la estancia de Segismundo en la corte es solamente un espectáculo mientras los de-

más personajes (Rosaura, Estella, Astolfo y criados) toman todo lo que ocurre en el palacio por la realidad.

Esta estrategia compleja de la realización del espectáculo permite al Rey y a Clotaldo manipular los mecanismos del recuerdo y del olvido en la mente de Segismundo, con la idea de que aprenda una lección moral de los sueños. El método funciona bien porque Clotaldo sabe exactamente el volumen de información guardada en la memoria del príncipe preso y aplica esos datos en la práctica de un modo muy efectivo. De tal modo, la famosa metáfora «el mundo es un teatro» (o «el mundo es cine», como diría Raúl Ruiz), se traslada a la memoria en la que todo es revivido en el presente, y por tanto, reinventado.

Parece esta una conclusión relativista de carácter posmoderno; pero no es propio de los artistas como Raúl Ruiz dar respuestas a las grandes cuestiones humanas que ellos se plantean mientras hacen cine. De hecho, en esa tradición barroca del cine de Ruiz, toda conclusión queda abierta a la interactividad del espectador, como ha estudiado Bégin:

Al practicar una poética de la poética y solicitar una estética de la estesia, Ruiz permite que el sujeto-espectador considere el lenguaje cinematográfico del mismo modo como el adulto aprehende el lenguaje del niño: en su «pura autorreferencialidad». Más precisamente, la conducta estética barroca permite hacer una real experiencia del lenguaje, es decir, destruir, revertir y arruinar el hábito y las convenciones, con el propósito de recuperar el origen del sentido y de este modo reconocer lo inédito²⁷.

Pero incluso si concluimos con Segismundo que toda la vida es sueño, tanto dentro del teatro o del cine como fuera de él, y que la memoria solo es de apariencias, no parece irrelevante el final de la película con el largo soliloquio del hermano de Ignacio, que representaba a Segismundo en el drama filmado. Desde el mundo de ultratumba, ese Segismundo expresa, con palabras de *La vida es sueño*, el deseo de justicia y reparación sin venganza; esto es, una lección moral para Chile, de superación del pasado, similar a la que pretendía Calderón de la Barca al reconciliar al hijo con su padre tirano, y a los otros desmemoriados con sus antiguas víctimas olvidadas.

²⁷ Bégin, 2009, p. 201.

Son fantasmas o muertos vivientes los que nos hablan, algo muy recurrente en el cine de Raúl Ruiz²⁸. Los fantasmas encarnan el mundo fantástico como territorio intermedio entre realidad y sueño, un mundo que está maravillosamente representado por el cine. Pero esos fantasmas no son sólo un recurso fácil propio del cine de terror, ni una metáfora política o reivindicativa; son toda una propuesta metafísica acerca de la vida y el cine como máquina de simulaciones y sueños de vida más allá de la muerte, como estudia Buci-Glucksmann²⁹. O, con palabras del propio Ruiz, «nosotros vemos fantasmas todo el tiempo en el cine [...] el cine está lleno de muertos. Y puede ser que el sentido profundo, lo que empuja a los hombres a hacer cine no es tanto ganarse el Oscar, ni traer muchos espectadores, sino justamente preservar la imagen de los muertos»³⁰.

CONCLUSIONES

Todas las características del arte total calderoniano están presentes en la obra cinematográfica de Raúl Ruiz, que añade además una visión holística, como de ojo divino, o leibniziano (esa mirada total que Deleuze atribuye al Barroco), que parece querer dar realidad a la apariencia, consistencia a todos los fragmentos que constituyen la representación, la memoria, la vida³¹. Aunque la idea de llevar *La vida es sueño* como obra literaria independiente nunca fue el objetivo de Raúl Ruiz, su película puede considerarse una adaptación porque muchos de los motivos usados en el texto cinematográfico, en un amplio abanico que va desde los rasgos de la poética hasta el método de comunicarse con los públicos, están presentes en el drama calderoniano, y se actualizan gracias al diálogo que se establece entre los dos tipos de arte audiovisual. Al final, el di-

²⁸ Raúl Ruiz es un cineasta barroco para el cual «cinema is an allegorical system, which is why its figures are ghosts, shadows, zombies, the dead. This is the perverse logic that Ruiz draws out of the ontology of the medium he sees as allegorizing». Ver Jayamanne, 2001, p. 163.

²⁹ Buci-Glucksmann, 1988, p. 95.

³⁰ Jacobsen, 2014.

³¹ Eduardo Russo, al final del video habla del ojo ommividente de Leibniz con el que Deleuze relaciona lo barroco, que es lo que busca hacer Ruiz, que solía decir que la teología era una de sus perversiones. El ojo de Dios como aspiración, pues en el trabajo humano siempre hay fallas, y estas son las que hablan precisamente de la aspiración a lo divino (ver Russo, 2012).

rector chileno propone una nueva lectura de la obra teatral, actualizada a las perspectivas de recepción de nuestro tiempo. Esto ocurre porque, recordemos con Linda Hutcheon, en el proceso de la traducción del texto primario al lenguaje de otro arte, el «adaptador» re-lee el mensaje original y hace al receptor repensarlo de nuevo.

El enfoque propuesto por el director chileno en *Memoria de apariencias* pone al lector y el espectador ante de la tarea de reconsiderar los motivos de la memoria y el olvido en *La vida es sueño*, que también utiliza la idea del sueño y la memoria como un camino paradójico de aprendizaje moral, de lucidez histórica, en lo que tiene además de prefiguración de la muerte o de irrealidad engañosa. Incluso si aceptamos que el director chileno transforma los sentidos originales de estos motivos, inscribiéndolos en su lectura psicoanalítica y politizada, su enfoque invita a la reinterpretación de toda la obra calderoniana como un teatro total mnemónico. Al final, Calderón otra vez resulta ser un autor moderno y postmoderno tomando en cuenta el interés obsesionante de la cultura de hoy por los temas del trauma, la memoria y la amnesia.

El arte total al que aspiran Ruiz inspirándose en Calderón es un proceso de ensoñación y, al mismo tiempo, de recuperación de la memoria primigenia. Por eso, tanto *La vida es sueño* como *Memoria de apariencias* de Raúl Ruiz, dos obras clave en la biografía de ambos creadores, pueden dialogar de modo tan intenso como intemporal.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉGIN, Richard, *Baroque cinématographique: essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Folie du voir: De l'esthétique baroque*, Paris, Gallilée, 1986.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Revault d'Allonnes, Fabrice, Raoul Ruiz*, Paris, Dis Voir, 1988.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, «El ojo barroco de la cámara», en *El cine de Raúl Ruiz, fantasmas, simulacros y artificios*, ed. Valeria de los Ríos e Iván Pinto, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2010, pp. 125-163.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Cátedra, Madrid, 2000.
- DE LOS RÍOS, Valeria e Iván PINTO (eds.), *El cine de Raúl Ruiz, fantasmas, simulacros y artificios*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2010.
- ESCUADERO, Lara y Rafael ZAFRA, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2003.
- HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, London / New York, Routledge, 1985.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London / New York, Routledge, 1988.
- HUTCHEON, Linda, *From Page to Screen: The Age of Adaptation*, Toronto, University of Toronto, Department of English, 2003, pp. 38-52.
- JACOBSEN, Udo, «Lo fantástico en el cine de Raúl Ruiz», *Simposio internacional. XVI Festival internacional de cine recobrado*, Valparaíso, Chile, en <<https://www.youtube.com/watch?v=GhmaWm0XjAc>>, 2014>.
- JAYAMANNE, Laleen, *Toward Cinema and Its Double, Cross-Cultural Mimesis*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- KAUP, Monika, *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2012.
- LAMBERT, Greg, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London / New York, Continuum, 2004.
- MARINESCU, Andrea, «The Dream of Memory in Raúl Ruiz's *Memories of Appearances: Life is a Dream*», *The Journal of Cinema and Media*, 55, 1, 2014, pp. 7-31.
- MARKUŠ, Saša, *La parodia en el cine posmoderno*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2011.
- MARTIN, Adrian, «Never One Space: An Interview with Raúl Ruiz», *Cinema Papers*, 91, 1993, pp. 30-35 y 59-62.

- NDALIANS, Angela, «Foreword», en *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, ed. Kelly A. Walker, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 11-19.
- RIVERA-MORENA, Yosálida C., «Neobarroco posmoderno en dos películas del cine español: *Éxtasis* y *Abre los ojos*», *Hispanic Journal*, 23, 2, 2002, pp. 133-142.
- ROGER, Philippe, «Raoul Ruiz à l'Opéra», *Jeune Cinéma*, 28, 2003, pp. 69-70.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Escenografía calderoniana», *Revista de Filología Hispánica*, 12, 2, 1996, pp. 301-336.
- RUSSO, Eduardo, «Cuadro, campo y plano en Raúl Ruiz: la visualidad como paradoja», 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=_1VzkipdQsMo>.