

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE LA INSOPORTABLE GRAVEDAD DEL SER

Rodrigo Alonso

Publicado en: La Ferla, Jorge (comp). La Revolución del Video. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1996.

*"La Naturaleza ama ocultarse"
Heráclito*

Traidor ejercicio el del pensamiento que busca adentrarse en la obra de Francisco Ruiz de Infante. Y no por que su presencia no sea reclamada por tal obra, sino más bien, por una belleza esencial que conduce al ojo desatento a la pura contemplación del devenir audiovisual.

En efecto, imagen y sonido, registro y texto, se anteponen inmediatamente. Son el vehículo del mismo brillo que según Lacan oculta el siniestro trasfondo de la tragedia de Antígona [1], su afán por adentrarse en el territorio de su finitud, de vivir su propia muerte; trasfondo que, como veremos, no es ajeno a la obra de Infante.

Algo, sin embargo, parecería permitir el acercamiento verbal: Ruiz de Infante es un poeta que ha escrito, en más de un sentido, *sobre* su obra. "Contar historias es mi modo de ver" confiesa en una de ellas. Pero esto no debe llevarnos a confusión: las historias que Infante nos cuenta no se despliegan en los gastados códigos de la imagen electrónica (los que cristalizó la enunciación televisiva) ni aún en los de la imagen cinematográfica. Alguna vez se propuso "ver y escuchar sin leyes" y acaso no pudo evitar mezclar las imposiciones externas con las que lo convocaron desde su interior, desde su territorio sin leyes por excelencia.

Este acercamiento literario es un modesto intento de abordar la obra de un autor marcado por la impronta de desplegar su pensamiento en acto. Y no ha tenido otra salida que recurrir a las imágenes que pueblan una y otra vez su universo visual, a los temas que lo obsesionan, a las resoluciones formales, a la indagación biográfica... No es la captación, ni siquiera la traducción, de una obra en otra. La traducción es un falso gemelo del pensamiento original: "La simetría no existe" (*El Reformatorio - Falsos Gemelos*) [2].

UN CURIOSO HUMANISMO

*"El Hombre es medida de todas las cosas.
De las que son en tanto son, de las que no son en tanto no son"
Protágoras*

No es incorrecto decir que la obra de Ruiz de Infante es una reflexión continua sobre el Hombre [3] aún cuando esa reflexión aparece por momentos encarnada en rasgos de fuerte subjetividad. El texto (presencia constante en sus obras) remite de manera permanente a un universo humano en constante (re)definición a través de la acción continua de la palabra, que se despliega tanto en forma de voz (siempre "en off") como de escritura sobreimpresa a la imagen.

Sin embargo, hay un elemento que llama poderosamente la atención: la *ausencia real* de hombres y mujeres adultos en las imágenes. Diálogos y monólogos convocan al Hombre, reclaman su presencia, pero ésta nunca se produce *dentro* de la imagen [4], o por lo menos no de manera completa. El Hombre aparece como testigo de un mundo que se despliega ante sus ojos (como ante los ojos de los espectadores) y al que solo tiene acceso de manera pálida (en imágenes de escasa nitidez) o fragmentaria (pies, manos y algunas apariciones esporádicas que constatan su innecesaria presencia). En cambio, es recurrente la figura de niños y adolescentes, sobre los que pesan con particular énfasis las cargas de la condición humana y su traducción social, principalmente a través de la tarea trans(re)formadora del aprendizaje (volveré sobre esto).

El universo de Infante es un mundo en tensión permanente: el sonido dominado por la palabra, la imagen por la Naturaleza.

La Naturaleza se despliega visualmente en una plétora de detalles ínfimos, producto de un mundo escrutado minuciosamente en *ralentis* constantes e hipnóticos. Los Elementos, necesidades básicas del Hombre, retornan una y otra vez a la pantalla, en formas diversas y siempre renovadas.

Un ascetismo poderoso gobierna la imagen, con un uso del color notable por su mantenimiento dentro de ciertos límites tonales que evitan las estridencias y los colores saturados, y que delatan la formación de su autor en las artes plásticas. El uso de efectos nunca se antepone a la imagen que resulta siempre una visión plácida de un orden no necesariamente en armonía, pero si claramente conmovido por la tensión que sobre él produce el lenguaje.

LAS PALABRAS Y LAS COSAS

"No. Las palabras no hacen el amor
hacen la guerra. Si digo agua ¿beberé?"
Alejandra Pizarnik

Un elemento característico de la obra de Infante es la omnipresencia del lenguaje [5]: todas sus obras, indefectiblemente, surgen de la confrontación entre la palabra y la imagen.

El texto comenta, dice, contradice, y a cada paso demuestra su alteridad esencial frente a aquello que nombra. La articulación de la imagen con el texto señala el particular divorcio que la palabra guarda con las cosas que señala. La lengua es inconveniente hasta para nombrar lo más elemental (*Las Cosas Simples*). Las palabras imponen su dictadura, confirman la sentencia Heideggeriana que las considera una violencia ejercida sobre las cosas. Tienen el extraño poder de arrancar a los objetos de su contexto y transformarlos en elementos de lenguaje. "Un lugar es lo que pisamos a cada instante; sin embargo, los lugares existen porque la memoria y las palabras se encargan de nombrarlos" (*Lugar Común*).

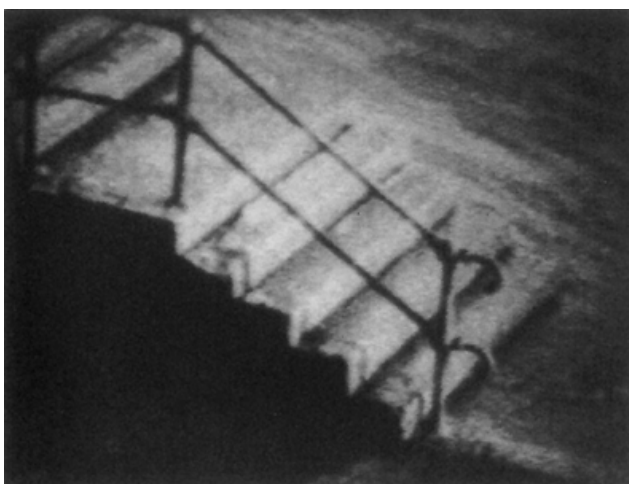
Ese lenguaje que nombra es también el que ordena, y por lo tanto define, clasifica, cataloga; el que hace de la realidad un posible juego de la retórica, la memoria o el olvido. "La Historia Natural es contemporánea del lenguaje: tiene el mismo nivel que el juego espontáneo que analiza las representaciones en el recuerdo, fija los elementos comunes e impone, por último, los nombres. Clasificar y hablar tienen origen en ese mismo espacio" [6]. El lenguaje impone su orden sobre la imagen, lo reclama. "La telepatía es una ciencia imperfecta porque produce imágenes desordenadas" (*Los Paseos Nocturnos*). En cambio el lenguaje proyecta su continuidad sobre la Naturaleza, induciendo a su aprehensión en conjuntos discretos de palabras, reduciendo la experiencia a una traducción lingüística supuestamente transmisible a través de la enseñanza.

Así como los personajes de Greenaway se empeñan inútilmente en catalogar la Naturaleza, una operación igualmente infructuosa ocupa a los personajes de Infante que intentan definiciones de la experiencia en vistas a su transmisión como experiencia de vida.

En *El Reformatorio (Falsos Gemelos)* Infante pone en relieve la absoluta arbitrariedad de tales definiciones, aquellas que constituyen el "saber sobre la Naturaleza" y finalmente el "saber" a secas: definiciones imprecisas ("La nada de los ciegos es indefinible"), subjetivas ("Si el miedo fuera de algún color, su color sería el blanco"), contradictorias ("Hay muy pocos planetas donde exista la lluvia. El hombre no conoce ninguno"), ambiguas ("Llorar y llover son fenómenos parecidos"), impertinentes ("Los monstruos son seres vivos difíciles de catalogar").

Esa arbitrariedad se hace aún más evidente en la yuxtaposición de la definición con la imagen que la acompaña: en la mayoría de los casos, la imagen no se corresponde con la definición pronunciada, en otros es directamente contradictoria ("El color blanco no existe" dice una voz mientras la pantalla está en blanco). Lo interesante es ver cómo estas definiciones se van imponiendo al niño, quien de una visión alternativa de la realidad pasa a copiar la transmitida por los adultos, a partir de un plan de enseñanza que pasa de la explicación (definición) a la aseveración, la recomendación y la orden.

Imagen y texto frecuentemente se contraponen. Pero, como señala Foucault en su ensayo sobre Magritte [7], esto no genera ninguna complicación ya que es propiedad de los discursos el que puedan contradecirse. Lo que Infante pone en evidencia en sus contradicciones no es la no complementariedad entre imagen y texto, sino la inoperancia del código cultural según el cual esa complementariedad *debería* observarse, ley implícita según la cual el texto *debería* ser la ilustración de la imagen.



Desde el agua. 1988.



Falsos gemelos. 1991.

LA EDAD DE LA INOCENCIA

*"¿De qué ha servido la muerte de tu hermano?
Si, ahora toda la habitación es tuya. Pero ¿de qué ha servido la muerte de tu hermano?"
Francisco Ruiz de Infante*

La etapa del aprendizaje en el Hombre, y en particular, la coercitividad de tal práctica, rompe con cierta visión idílica de los primeros años de la vida de las personas. Como el mismo autor ha declarado, sus creaciones intentan cuestionar la idea de la infancia como etapa inocente de la vida.

Su última obra, *Los Lobos*, indaga minuciosamente la crueldad implícita en la enseñanza de las reglas básicas de la supervivencia. El Hombre es enseñado a ser cruel; toda su inteligencia está puesta al servicio de esa propiedad necesaria para sobrevivir en un mundo del que es a su vez artífice.

Como en los personajes de Anouilh, el ingreso a la adultez supone el conocimiento y manejo de una serie de reglas que comienzan por la pérdida de la inocencia y del actuar independiente, la aceptación de normas arbitrarias, de un saber instituido tal vez de manera no muy diferente y de la habilidad en la "Estrategia del Olvido" (*Los Lobos*).

A este tránsito no son ajenos la culpa (*El Juicio*) y el desamparo: "Antes había héroes... esos héroes cumplían los encargos de los dioses. Antes había dioses" (*Los Encargos del Carrusel*); tampoco la pérdida de la pasión: los videos de Infante, aún los más emotivos, son claramente desapasionados (excepto, quizás, *Hacia el Agua*, una de sus primeras obras). Producen, a la vez, la atracción de todo acontecer enigmático y el extrañamiento que según Bertolt Brecht [8] hace de una obra no la ocasión de una identificación acrítica con sus componentes humanos sino el ejercicio intelectual y reflexivo sobre la propuesta conceptual de su autor.

En este sentido, Infante apuesta a la contemplación reflexiva, no a la enseñanza. Nada más alejado de su obra que las "lecciones de vida", los ejemplos reveladores, el didactismo, la "voz de la experiencia".

"Una diferencia fundamental entre Dios y los hombres es que Dios no tiene ombligo. Sin embargo, Dios tampoco tiene compañeros de juegos, ni ganas de aprender o de llorar. Dios tampoco tiene miedo al futuro. Me cuesta decirlo, pero no puedo pedir consejo a mi dios" [9].

La experiencia no es generalizable: la construcción personal es un proceso en el que el Hombre está solo, incómodo como el existente Sartreano frente a la inexistencia de Dios "porque con él desaparece toda posibilidad de encontrar los valores en un cielo inteligible" [10]. Aún inmerso en el mundo de los Hombres, el tránsito vital es una tarea estrictamente subjetiva.

UN LUGAR EN EL MUNDO

*"He aquí que el cielo, el cielo de los cielos, no te contiene"
I Reyes, 8, 27*

Hojas, insectos, lluvia, rocas, caminos... elementos metonímicos de un universo que se extiende más allá de los límites de la cotidianidad y que la imagen no puede sino sugerir. Elementos que sólo encuentran límite en el Hombre, en su necesidad de territorios protectores, en su compulsiva tarea de nombrar.

Esos espacios del lenguaje y la representación imponen fronteras; las fronteras definen extranjeros, extraños, intrusos, diferentes. Y frente a lo distinto y lo desconocido, los sentimientos caen en el terreno de la indeterminación.

Toda la obra de Infante está atravesada por tránsitos que no son sólo existenciales sino también movimientos en el espacio. Hay repetidos viajes ("reales" o imaginados, claro que de poco sirve la aclaración) en los que, a la manera de la épica clásica, se producen confrontaciones culturales que repercuten en la captación del mundo conocido. Nacido en España, Francisco Ruiz de Infante vive y trabaja actualmente en París. "Yo nací lejos de aquí; tal vez por eso hay gente que no me entiende cuando hablo esta extraña lengua. Con esta lengua extraña sólo puedo construir frases simples" (*Las Cosas Simples*). El desarraigo aparece así no sólo como producto de un desplazamiento físico sino también como una consecuencia del lenguaje. En *Golden Cities* insiste en las brechas lingüísticas, pero con un tono algo diferente: "Hay algo triste en la triste idea de reconocer que en las Ciudades Doradas no se habla nuestra lengua".

El Primer Viaje (Cuatro Días) introduce una óptica marcadamente distinta: el viaje es aquí motivo de un (des)encuentro decisivo entre culturas irreconciliables (¿pero acaso las culturas reconciliables existen?). El video presenta el resultado de una actitud contradictoria: un intento de simular un viaje a Marruecos, que la imagen en parte cumple, abortado por el propio autor "en off" mediante el desenmascaramiento del procedimiento. Su intervención señala y denuncia la pretendida superioridad de la Cultura Occidental, una cultura que no entiende ni acepta la diferencia. "Todos los países desconocidos son las Indias" (*El Primer Viaje - Cuatro Días*). Esta referencia nos reenvía al origen del autor, quien a pesar de su autoconciencia no puede evitar los dictados de la historia de su país, signada por la colonización americana.

Esta conciencia de pertenecer a una cultura no necesariamente elegida hace de la construcción de la identidad un ámbito particularmente problemático. Lejos de un acercamiento progresivo a la conjunción de ideas convergentes y definidas, las obras muestran una fragmentación cada vez mayor en la lógica de conjunto. La duda, la culpa, la ausencia de héroes, el desarraigo... los temas que se van desplegando con cada nueva obra, han determinado una enunciación cada vez menos circunspecta y más polifónica. Las voces de los personajes se multiplican notablemente, como también sus edades e idiomas. Diálogos y monólogos han dado paso a una orquestación de voces de indefinida procedencia.

Procedencia que, y tal vez no está de más aclararlo, nunca fue claramente definida, en el sentido de una correspondencia con algún espacio más allá del medio artístico. Las obras de Infante están construidas con imágenes y sonidos pero también están *constituidas* por ellos. No son reflejo de una realidad externa, no tienen un paralelo en un referente más allá del conjunto audiovisual. Su materia prima es el registro videográfico pero no son ellas un tal registro. Claramente se desprenden de toda referencia empírica; son metáforas del mundo pero en el más estricto sentido de la palabra, porque "ocupan el lugar de" ese mundo, lugar que éste nunca podría ocupar.

El espacio electrónico es un no-lugar: la imagen inicial de *El Primer Viaje (Cuatro Días)* lo señala: puro ruido electrónico, absoluta no-referencialidad. Por eso el intento constante por incorporarlo a una lógica semántica no es sino la conciencia del medio artístico, la aceptación de un desafío permanente por construir a partir de los escasos elementos con los que se puede representar una naturaleza y una realidad vedadas a los Hombres.

CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

"No existe entre los Hombres, trivialidad más grande que la muerte"
Nietzsche

I -

Hacia el Agua, uno de los primeros videos de Infante, presenta un tema que va a ser constante a lo largo de toda su obra aunque de manera cada vez más sutil y subyacente: la atracción por la muerte, que no es otra cosa que la otra cara del interrogante por los límites de la existencia.

Nada más consustancial a la vida que la constatación de sus límites. "La muerte es la muerte de la muerte" decía Feuerbach, el fin de un proceso que comienza con la vida misma.

Pero la muerte no es simple desvanecerse de las cosas, meta lejana del discurrir de los días. "Uno experimenta día a día el morir de los otros. La muerte es un innegable hecho de experiencia" [11] sostiene Heidegger, para quien la muerte determina las posibilidades de la existencia.

La muerte atrae a Infante desde sus primeras obras. Ser el centro de *Hacia el Agua* ha dado a ésta un cierto matiz diferencial en relación al resto de la producción de su autor. Ya había notado el inusual "apasionamiento" que se desprende de su banda sonora, habría que agregar las resoluciones formales que diferencian a su imagen. El color negro gobierna el despliegue visual, rico en texturas más fotográficas o cinematográficas que videográficas, vehículo de una historia de exaltaciones criminales y de algunas analogías que, vistas desde su obra posterior, pueden incluso resultar obvias (el paralelismo entre la muerte y el color negro, entre tentaciones, bajar escaleras y caer).

Sin embargo, es una obra completamente atrapante. Y es que *Hacia el Agua* es casi una declaración de principios, una obra que determina el terreno en el que se desplegarán las demás, dominio del existir *limitado* espacio-temporalmente. La muerte nos viene a recordar, salvajemente en *Hacia el Agua*, de manera más disimulada después, la trama subrepticia que impone la urgencia por definir las coordenadas que constituyen el mapa del presente. "Los mapas son objetos muy extraños que permiten comprender cómo es el mundo. Sin embargo, nada es perfecto. A lo largo de la historia ha habido muchos cambios en los mapas y muy pocos cambios en el mundo. La simetría no existe" (*El Reformatorio - Falsos Gemelos*).

"Sólo una cosa no hay. Es el Olvido"
Jorge Luis Borges

II -

Existe otra forma cotidiana de la muerte: es el Olvido. La "Estrategia del Olvido" (*Los Lobos*) que el maestro-guía recomienda al aprendiz, es una estrategia mortal, aunque nunca deba ser formulada en esos términos. Incluso su carácter nefasto debe ser relativizado al que aprende: "Hay cosas de las que ya no me acuerdo / De todos modos, alguien habrá pensado lo mismo y es posible que ese alguien sí se acuerde" (*El Reformatorio - Falsos Gemelos*).

Ese olvido se traduce en una estética de la ausencia: los objetos a partir de los cuales el Hombre genera sus prácticas cotidianas connotan un espacio inaccesible, oculto. La memoria es una ayuda insuficiente. Lo inmediato impone su urgencia y el Hombre no dispone de una respuesta adecuada, "la vida que te espera no tiene subtítulos" (*Los Lobos*). La memoria sólo puede responder fragmentariamente o de manera ambigua, forzando conclusiones apresuradas "Los fantasmas no existen, sin embargo los monstruos sí" (*El Reformatorio - Falsos Gemelos*).

EPÍLOGO

*"Aquellos animales feroces de los cuentos infantiles
no murieron (también eso era mentira)"
Francisco Ruiz de Infante*

Contundente, enigmática, perturbadora. Cada imagen y cada frase de Infante nos enfrenta a la incertidumbre de una verdad no menos contundente, enigmática, perturbadora. Sus obras son los fragmentos de una estética existencial que despliegan, como los restos del pic-nic extraterrestre en "La Zona" de Andrei Tarkovski, un desafío para el que no siempre estamos preparados (y tampoco es seguro que su autor lo esté).

Un perro que como el del mencionado film reaparece de manera constante en toda su obra ("un perro es espejo" sentencia el adulto de *El Reformatorio*) es testigo incólume del despliegue audiovisual. Figura cotidiana y sugerente a la vez, parece insinuarnos que en la obra de Infante, como en la vida, no hay exigencia mayor que la de transcurrir atentos.



El Reformatorio (versión instalación). 1992.

1. Lacan, Jacques: "El Brillo de Antígona" en *Seminario 7: La Ética del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1988.
2. Las referencias entre paréntesis y en cursiva indican las obras de las que fueron tomadas las frases o conceptos citados.
3. Uso Hombre (en mayúsculas) de aquí en adelante en su sentido genérico.
4. Una excepción notoria la constituye *El Primer Viaje (Cuatro Días)*. Pero aquí el tema central es el del Otro Cultural, que pone en conflicto el discurso fundado en la racionalidad y superioridad occidentales (vuelvo sobre esto más adelante). Incluso podría destacarse que esos hombres y mujeres que vemos no fueron registrados por Infante.
5. Es curioso notar cómo frente a una obra en video, un medio *audiovisual*, nunca llama la atención la onnipresencia de la imagen.
6. Foucault, Michel. *Las Palabras y las Cosas*, Siglo XXI, México, 1968.
7. Foucault, Michel. *Esto no es una Pipa (Ensayo sobre Magritte)*, Anagrama, Barcelona, 1981.
8. Brecht, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
9. Ruiz de Infante, Francisco: "Falsa Introducción para Algunos Trabajos Sin Terminar" en *Arteleku*, San Sebastián, 1995.
10. Sartre, Jean Paul. *El Existencialismo es un Humanismo*, Ediciones del 80, Buenos Aires, 1992.
11. Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.