

## PRÓLOGO

MAURICIO ELECTORAT

El lector tiene en sus manos no sólo la última novela que escribió Raúl Ruiz, sino también lo último que el prolífico cineasta —autor de toda clase de textos— escribió antes de su muerte, ocurrida en agosto de 2011.

Que se trate de una novela es relevante por más de una razón. La primera es que Ruiz es acaso el más literario de los directores cinematográficos de la segunda mitad del siglo XX. De hecho —y dejando de lado el dato de que no hay ni una sola película suya que no presente relaciones de transtextualidad con alguna obra literaria o filosófica—, una parte significativa de su dilatada filmografía son adaptaciones —lecturas, diríamos— de, justamente, obras literarias, comenzando con *La hipótesis del cuadro robado*, a partir de la novela homónima de Pierre Klossowski, y terminando con *La noche de enfrente*, su última película, sobre tres relatos de Hernán del Solar. Pero la lista es mucho más larga, e incluye, entre otras cintas, *Misterios de Lisboa*, *La*

*maison Nucingen*, *Las almas fuertes* y *La isla del tesoro* —basadas respectivamente en libros de Camilo Castelo Branco, Honoré de Balzac, Jean Giono y Robert Louis Stevenson—, así como *El tiempo recobrado*, versión ruiziana del universo de Proust.

La segunda razón es que Raúl Ruiz no fue, como quizás podría pensarse, un novelista ocasional. Entre sus títulos narrativos se cuentan *Tutte le nuvole sono orlogi*, firmado por el japonés Eiro Waga, en un ejercicio de heteronomía muy característico de él (del que existe, eso sí, una versión cinematográfica, el cortometraje *Tous les nuages sont des horloges*, firmado y filmado por el propio Ruiz); *El Transpatagónico*, escrito a medias con Benoît Peeters; *À la poursuite de l'île au trésor*, y este que presentamos ahora en versión castellana. Lo que nos lleva a otro aspecto del caso Ruiz: el de la lengua.

Si bien es un hecho empírico que el autor es chileno (nació en Puerto Montt en 1941, como lo indican todas sus biografías), no es menos comprobable que vivió, filmó y escribió casi más en Francia (país que lo acogió a partir de 1974) que en Chile, y que lo hizo tanto en castellano como en francés. De manera que Raúl Ruiz es también Raoul Ruiz, una leve distorsión del nombre de pila que supone desde ya un desdoblamiento: el de quien se encuentra

obligado a realizar sistemáticamente el “viaje”: tejer las pasarelas entre la cultura y la lengua de origen y la cultura y la lengua en la que desarrollará buena parte de su obra. Esto, que para muchos artistas puede conducir a cierto ensimismamiento o, al menos, a un problemático retraimiento, para un narrador dado a la paradoja como Ruiz es un terreno más que propicio, pues supone la posibilidad de una construcción identitaria que pasa por una construcción lingüística.

Dicho de otro modo, el lenguaje de Raúl Ruiz puede considerarse como un permanente ejercicio de traducción del chileno –ese “no idioma” o “idioma flotante”, como él mismo declaró en una entrevista– al francés, y viceversa. Así, y esta es una de las claves para entender su universo tan singular, nos encontramos ante un cineasta cuyo lenguaje cinematográfico está fuertemente ligado a la lengua y en particular a la lengua chilena, y es ese sinsentido o esa multiplicidad de sentidos propia del habla chilena lo que le permite desplegar el vasto juego de paradojas, contradicciones, incongruencias y situaciones cargadas de ironía y humor absurdo que son tan propias de su narrativa. Como lo ha visto muy bien el filósofo Andrés Claro, en un artículo publicado tras la muerte del cineasta:

“El sentido de la paradoja se remontaba en Ruiz a los cortes y yuxtaposiciones propias de esa forma de montaje *avant la lettre* que es la talla chilena, a la ‘talla’ como ‘corte’, perspectivismo humorístico sui géneris que es parte de nuestro deporte nacional de ‘llevar la contra’. Derivada tal vez de los ritos populares del mundo al revés, desplegada luego por las inversiones propias de una cierta antipoesía, lo decisivo es el modo en que las ocultaciones, subversiones y adivinanzas paradójicas de la talla proyectan verdaderas posibilidades metafísicas, enriquecen la representación de las cosas del mundo al hacernos dudar de la evidencia inmediata uniendo lo dispar y separando lo continuo”.

Existe un vínculo no tan secreto entre las ficciones de Ruiz —cinematográficas o literarias— y la poesía (o antipoesía) de Nicanor Parra. Ruiz no explota el absurdo únicamente mediante la narratividad —las situaciones que conforman la trama— como lo hace, por ejemplo, Luis Buñuel, sino a partir de la lengua. No es en absoluto anodino que en *El techo de la ballena* les haya pedido a los actores que dijeran sus parlamentos cada uno en una lengua extranjera: la película fue rodada en cinco idiomas diferentes, una manera, según declaraba el propio Ruiz, de “fotografiar el sonido” y de mostrar

la dificultad que todo extranjero tiene a la hora de elegir las palabras en una lengua que no domina. Esta extrañeza frente a una lengua que no se domina es también la extrañeza que los chilenos mantenemos frente a nuestra propia lengua; de allí la singular ambigüedad y polivalencia de nuestro lenguaje hablado, que Ruiz rescata como un primer nivel significativo sobre el cual elabora sus tramas.

Lo que Raúl Ruiz les pidió a los actores de *El techo de la ballena* es lo que él mismo hace en esta novela, y no sólo en esta: está escrita en un idioma extranjero, en este caso el francés. Insisto: no hay que ver en ello únicamente la prueba del talento de un hombre culto y cosmopolita para expresarse en otras lenguas. Borges escribió más de algún poema en inglés, y ahí se encuentra el hombre culto latinoamericano visitando otras lenguas con destreza literaria. Ruiz, en cambio, *es* por igual en francés que en castellano, puesto que su sitio es el del extranjero, un extranjero que es capaz de cultivar con la misma dosis de amena paradoja la distancia con su lugar de origen y con la cultura o las culturas en las que vive: un hombre un tanto renacentista, por así decirlo, alguien de curiosidad infinita que es también la del niño, a quien el mundo, básicamente, le divierte.

Esta novela, en particular, puede ser considerada como una historia de fantasmas, o de espíritus, si se quiere, partiendo por el título: “l’esprit de l’escalier”, en francés, es una expresión que apunta a la falta de rapidez o de agudeza en la respuesta (pensar en lo que se le debería haber respondido a un interlocutor cuando uno ya va bajando la escalera), pero en este caso alude efectivamente a un espíritu que vive en una escalera, ya que de espíritus (y de subversión lingüística) se trata. Es, además, una novela por encargo: fue escrita para la colección Alter Ego de la editorial francesa Fayard, cuyo “formato” consistía en publicar una serie de “autobiografías ficticias”. Lo que se le pedía a Ruiz era imaginar —y escribir— una vida que hubiese podido ser la de él. Como era de esperar, tratándose de Ruiz, el escritor tematizaría y pondría en boca de Flanders, su fantasmático protagonista, el juego que el editor le proponía:

—Si he entendido bien, ustedes quieren que imagine una vida en la que creerían a ojos cerrados.

—¡Sí, sí!

—Bueno, bueno... Confieso que soy incapaz de seguir su lógica, pero imaginarme una vida diferente de la que me ha tocado vivir no es algo que me desagrade.

- ¡Lo sabía!
- Tengo que empezar de inmediato, supongo.
- ¡Ah, no, no! No somos brutos... Tómese un tiempo para reflexionar. Le damos todo el tiempo que necesite.
- ¿Y qué gano con todo esto?
- Ganará una vida.
- ¿Qué vida?
- La que nos va a inventar, para nuestro gran placer.
- Ganará el privilegio de vivir “de verdad” lo que va a imaginar.

Cultor de la paradoja —como Borges, pero con más sentido del humor y espíritu lúdico que el argentino—, a Ruiz el encargo le venía como anillo al dedo: narraría la vida de un fantasma, esto es, la vida de un muerto, un muerto muy vivo —en ambos sentidos del término— que cuenta, inventa y tergiversa su vida a través de una serie de sesiones de espiritismo, en una superposición de planos, o de escenas, que van desde el futuro al pasado, creando así un juego caleidoscópico y una serie de puestas en abismo donde el lector y los miembros de la sociedad de agatopedas, a quienes está destinado el relato del fantasma, están obligados a fiarse de este narrador poco fiable y a seguirlo en sus juegos, contradicciones y vaivenes.

“Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte”, dice Huidobro en *Altazor*. Con este espíritu vanguardista, Ruiz visita aquí la atmósfera del París romántico del siglo XIX y pone en escena a personajes que marcaron esas décadas de euforia libertaria y paroxismo vital, partiendo por Gérard de Nerval, el más romántico de los románticos franceses; su musa, Jenny Colon; poetas como Théophile Gautier; científicos como Saint-Hilaire y Farigoule, y pintores como Devéria o Camille Flers. En ese ambiente exaltado, verdad y mentira, ficción y vida, vida y muerte, pasado y futuro se confunden en un juego circular de superposiciones, de idas y vueltas, creando un torbellino de imágenes que giran como gira el universo en la esfera borgeana de “El Aleph”.

*El espíritu de la escalera* es la última “broma trascendental” —como reza la consigna de la sociedad de agatopedas que la novela pone en escena— de ese magnífico bromista que fue Raúl Ruiz. Una broma que, lamentablemente para quienes nos formamos una idea de la chilenidad y una idea de la extranjería y una idea del cine siguiendo sus películas, tiene valor de testamento: Ruiz, sabiéndose enfermo, se reinventa como fantasma,

pone el pasado en el lugar del futuro, la vida en el de la muerte, la muerte en el de la vida... El tiempo se anula: sólo queda la infinita significación del relato.