

ENTRE TESTAMENTO Y TRAVESURA: *LA NOCHE DE ENFRENTÉ*,
DE RAÚL RUIZ*

Fernando Pérez
Universidad Alberto Hurtado
fperez@uahurtado.cl

La noche de enfrente (la casa que se acerca) es también la imagen alegórica de la llegada inminente (y eminente) de la muerte. Cuando la casa se acerca los juguetes de la pieza se arrebatan.

Raúl Ruiz, *Diario*, 24 de marzo 2011.

El legado de Raúl Ruiz (1941-2011) parece por momentos ser no solo vasto y complejo sino inagotable: aún después de muerto, no han dejado de aparecer periódicamente obras perdidas, inéditas o inconclusas, entre las que se cuentan, en el campo de la escritura, sus diarios (*Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Santiago: UDP, 2017), una selección de su poesía (*Duelos y quebrantos*. Viña del Mar: Mundana, 2019), algo de su dramaturgia (*Amledi el tonto*. Santiago: Hueders, 2018), la traducción al castellano de la novela *El espíritu de la escalera* (Santiago: UDP, 2016) y la publicación de dos cuentos ilustrados para niños (*Lo mejor del día*. Santiago: Vicerál, 2016). En el campo del cine, se han estrenado *Las líneas de Wellington* (2012), el proyecto en el que Ruiz estaba comenzando a trabajar en el momento de su muerte, dirigido por su viuda Valeria Sarmiento, también destacada cineasta; *La telenovela errante* (2017), un proyecto que había quedado inconcluso en 1990; y dentro de poco se estrenará *El tango del viudo*, una película inconclusa de 1967, ambas completadas también por Sarmiento. Esta intensa productividad póstuma se aviene bien con algunas de las inquietudes centrales de la poética de Ruiz, que retoma obsesivamente temas como el paso poroso entre la vida y la muerte, los mundos paralelos, la comunicación con el más allá, y figuras como la del fantasma o el muerto-viviente, a partir de una concepción del cine como lugar de supervivencia de presencias vitales transmutadas en sombras mágicas, umbral entre mundos posibles, máquina de sueños reveladores y premonitorios. Todas estas preocupaciones aparecen claramente en su última película filmada en vida, *La noche de enfrente* (2011), que nos ofrece una punzante reflexión

* El presente ensayo se inscribe en el marco del proyecto Fondecyt regular 1180962 («Raúl Ruiz – libros, lecturas y constelaciones»), Investigador responsable Fernando Pérez Villalón).

sobre el tiempo, la muerte, la memoria, y el cine como medio a modo de testamento o despedida.

La crítica en estos últimos años ha intentado seguirle el paso a esta multitud de obras recientemente accesibles (aunque varias de ellas fueran de épocas anteriores) y al mismo tiempo de hacerse cargo de los problemas que plantea el conjunto de la producción de Ruiz. En el medio local, en los últimos años han aparecido libros de Valeria de los Ríos (*Metamorfosis: Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*), Sergio Navarro (*La naturaleza ama ocultarse: el cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)*), Yenny Cáceres (*Los años chilenos de Raúl Ruiz*), la semblanza biográfica de Ignacio Latorre y Yerko Corovic (*Raúl Ruiz: recobrando el tiempo*), junto con uno mío de enfoque comparado (*La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*), además de recopilaciones de ensayos editadas por Ignacio López-Vicuña y Andreea Marinescu (*Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*), Valeria de los Ríos (el dossier "Raúl Ruiz desde Chile: cartografías y metamorfosis" en el libro *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*) y Verónica Cortínez (*Fértil provincia señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno*). Varios de estos libros han hecho un esfuerzo por hacerse cargo de la etapa inicial de la obra de Ruiz, su producción chilena anterior al exilio, en general ignorada casi por completo por estudiosos europeos de su obra como Christine Buci-Glucksmann, Richard Bégín, Benoît Peeters y Guy Scarpetta. Esta etapa temprana del cine de Ruiz se ha revelado como un período fascinante por sus vínculos complejos con el contexto histórico y cultural y por el modo en que transforma nuestra comprensión del conjunto de su obra.¹

Algo menos estudiada hasta ahora ha sido en cambio su obra chilena tardía, producida en sus retornos a Chile a partir de fines de la Dictadura, en contrapunto con su obra europea e internacional, y en la que reelabora problemas y preocupaciones de su obra temprana al mismo tiempo que deja en evidencia la imposibilidad de retomar su proyecto de un cine de indagación en el punto en que quedó. Como a todo exiliado, a Ruiz le sucedió darse cuenta de que el país al que volvía no era el que había dejado, sino un lugar extraño, incómodo, con el que entabló una relación tensa, marcada por la visión crítica y cáustica, cierta distancia insalvable respecto a la vida cotidiana, y algo de nostalgia por un pasado parcialmente imaginario. Como señala certeramente Bruno Cuneo, a partir de la experiencia del exilio, sus películas chilenas tardías pueden verse como intentos de recuperar un Chile literario de su infancia:

¹ Cabe señalar que, en la recepción crítica internacional de la obra de Ruiz, el libro monográfico de Michael Goddard *Impossible Cartographies: The Cinema of Raúl Ruiz* fue pionero en reconocer la importancia de la obra temprana de Ruiz y proponer una versión integrada de su filmografía chilena y europea.

...ante la imposibilidad de reconocer a Chile por sus signos presentes, Ruiz, según creo, habría ido a buscar esos ‘signos perdidos’ en la literatura y el folclor nacional que había conocido durante su infancia (...) Desde *Cofralandes*, para decirlo todavía de otro modo, Ruiz trataba por todos los medios de acordarse, de volver a ver el país que había abandonado, y como no podía reconocerlo en el presente, recurría a la literatura que hemos leído todos en el colegio, sin releerla y dejando que fuese la memoria, voluntaria e involuntaria, la que hiciera su trabajo y dictara las pautas narrativas, que en este período de su producción, valga decir, eran bastante libres o aleatorias en términos de lógica y coherencia (Ruiz 18).

En esta corriente se integran películas como *Cofralandes* (2002), *Días de campo* (2004), *La recta provincia* (2007), *Litoral* (2008) y *La noche de enfrente*, todas ellas profundamente locales sin dejar de retomar, en otro registro, los grandes temas del cine tardío de Ruiz filmado en Europa entre *El tiempo recobrado* (1999) y *Misterios de Lisboa* (2010), invitándonos a no instaurar una separación tajante entre su obra chilena y su obra internacional. Queda pendiente todavía la tarea de explorar sus vínculos y contrastes, articular y comprender sus vasos comunicantes, sus diferencias y continuidades a nivel visual, imaginario y estético.

Como gran parte de la obra de Ruiz, *La noche de enfrente* está basada en una obra literaria, específicamente en algunos de los cuentos de Hernán del Solar (1901-1985) reunidos en el volumen del mismo título en 1952. Tal como sucede en otras de sus adaptaciones literarias, la película no sigue al pie de la letra la trama del texto, sino que lo interpreta libremente, adoptándolo más que adaptándolo, decía el director. No se trata, para retomar el título de un libro de Umberto Eco sobre la traducción (incluyendo la “traducción” de obras a distintos medios) de “decir casi lo mismo”, sino muchas veces de decir otra cosa a partir de elementos similares, de decir lo mismo de modo muy distinto, o bien de comentar la obra original, expandirla, ampliarla, variarla, transformarla o criticarla hasta volverla casi irreconocible, como sucedió en la obra temprana de Ruiz con su adaptación de *Palomita blanca*, de Enrique Lafourcade, así como con sus versiones de *Tres tristes tigres*, de Alejandro Sieveking, y de *Días de campo*, de Federico Gana.

Por momentos casi podría parecer que para Ruiz el texto original es un mero pretexto, un punto de partida, pero por otra parte su relación con la literatura es demasiado estrecha y sostenida como para no sospechar que se trata de algo esencial para su proyecto cinematográfico. Su cine, pese a su carácter marcadamente experimental, casi nunca deja de lado el registro narrativo, por mucho que esquive las trampas de la organización en torno a un conflicto central, como él mismo explicó extensamente en su *Poética del cine*, y nunca deja de dialogar con cierta literaturidad, con ciertos gestos propios de lo literario y, más específicamente, lo poético. Sus películas cuentan

historias enrevesadas, ambiguas, incoherentes, proliferantes o confusas, pero cuentan historias, y con gran frecuencia lo hacen a partir del estímulo otorgado por un libro que toman como tema para entretjer en torno suyo variaciones más o menos libres, que sin embargo pueden siempre verse como comentarios o elaboraciones de los temas del original (entremezclados muchas veces, por cierto, con las obsesiones temáticas o formales del director).

Esta película en particular toma tres de los relatos del libro de Hernán del Solar, de quien Ruiz había sido alumno cuando joven, en su época de dramaturgo: “Pata de palo”, “La noche de enfrente” y “Rododendro”. Como apuntaba Cuneo, se trata de un libro cercano al universo de lecturas de Ruiz anteriores al exilio, de su infancia o juventud: no parece posible imaginarse a Ruiz adaptando obras de la literatura chilena posterior a su partida del país, que probablemente le resultara por completo ajena. En el mismo sentido, con algunas excepciones, sus películas tardías no representan propiamente al Chile actual (como lo hacía, muy marcadamente, su cine de los 60 y 70), sino un Chile atemporal, situado entre el pasado y el presente, y con pocos signos de actualidad a nivel musical, de imaginarios y de acontecimientos contingentes.

Los cuentos de *La noche de enfrente* son en general apuntes sueltos, cercanos al poema en prosa por su carácter divagante, impresionista, muchas veces carente de un argumento propiamente tal. Ruiz mismo explica su interés en la obra de este autor:

Mi propósito es adentrarme en el mundo poético de uno de los autores más secretos y sorprendentes de la literatura chilena, Hernán del Solar, miembro destacado del grupo de escritores llamados “imaginistas”. Ya se sabe, los imaginistas se situaron a contrapelo del naturalismo imperante en los años cuarenta-cincuenta, y buscaron innovar con una literatura de imaginación contemplativa que ya habían practicado Augusto d’Halmar y Federico Gana. En las obras de Del Solar coexisten lo cotidiano y lo onírico, la ternura y la crueldad, las evocaciones literarias y la omnipresencia del mundo de la infancia. Sus ficciones imponen una doble lectura permanente; exigen, a la vez, creer y descreer (*Ruiz* 211).

La cita es interesante no solo por lo que nos dice de la visión de Ruiz de Del Solar, sino porque por momentos Ruiz parece estar refiriendo a su propio cine, marcado desde un inicio por la toma de distancia respecto a un realismo ingenuo, rechazado en nombre de la exploración de delirios imaginativos o simulacros artificiosos (que finalmente nos dirían más acerca de la realidad que los intentos de representarla o captarla de modo directo). La coexistencia de opuestos y la consiguiente necesidad de una doble lectura podrían pensarse también como características del cine de Ruiz. Se trata, entonces, de un autor con el que Ruiz siente una profunda afinidad, pero también de un autor puesto en tensión con una sensibilidad distinta, tal vez más barroca o macabra en su humor y su melancolía que el texto original. A la prosa despojada, minimalista, discreta de Del Solar, Ruiz le opone una estética que podríamos

calificar de manierista (tal vez más que barroca, un apelativo usado con frecuencia para abordar su obra europea), una exacerbación del tenue absurdo y la sutil inquietud que empapan los cuentos, convertidos en una atmósfera más densa y sobrecargada, más directamente delirante.

Ruiz entreteje el material tomado de estos tres relatos con varios otros referentes, que incluyen un poema de Mallarmé, una ficción ucrónica en la que el escritor Jean Giono se habría trasladado a vivir a Antofagasta, un poema propio recitado por uno de los personajes de la película (“Que se lea este soneto”)², y el argumento de un cuento sobre un niño sabelotodo que saca un uno en matemáticas y conversa con Beethoven, publicado después póstumamente en el volumen ilustrado *Lo mejor del día*. La película retoma además numerosas marcas estilísticas y motivos temáticos del cine de Ruiz: los movimientos sinuosos y complejos de la cámara, los ángulos inusuales, la proliferación de objetos que complejizan la puesta en escena, la música densamente orquestada de Jorge Arriagada (muy cercana en este caso a una estética impresionista), la irrupción de varios boleros (un género muy presente en su obra temprana), la referencia al mundo de la piratería y una visión algo siniestra de la infancia.³

Ruiz mezcla diversos elementos de los cuentos de Del Solar: de “Pata de palo” toma el personaje de un pirata que se le aparece a un niño para conversar con él. De “Rododendro”, la de un personaje en vías de jubilarse, aficionado a construir barcos dentro de botellas, fascinado por la palabra “Rododendro”, que tiene una escena de amor con una mecanógrafa (repetida de manera literal por la película). Del cuento “La noche de enfrente”, toma más bien el tema amplio de la muerte como un estado en el que es posible conversar con otros difuntos y comunicarse con el mundo de los vivos. En un giro muy característico, luego de que el personaje de don Celso (el jubilado) se pega un tiro en la sien (o lo recibe de otro personaje que parece ser él mismo cuando niño, no queda del todo claro) va vagando por sesiones de espiritismo en la que quienes invocan a los muertos resultan estar ellos mismos muertos, se suman al grupo y

² Como señala Bruno Cuneo en su prólogo a la antología de poemas *Duelos y quebrantos*, este fue el único poema “publicado” por Ruiz en vida, en la recitación afectada de Marcial Edwards. Agrega Cuneo: “El poema, valga decir, recomienda no librarse al automatismo analógico de las palabras ni tampoco encerrarlas en la jaula de las formas, e ilustra de algún modo la idea general que tenía Ruiz sobre la poesía: que *no es lenguaje sino espejo del lenguaje*, lenguaje que se mira a sí mismo y se complace en su fuerza de decir (...).” (*Duelos y quebrantos* 7).

³ Valeria de los Ríos desarrolla la importancia del universo infantil para el cine ruiziano en el capítulo “Infancia y juego” de *Metamorfosis*, mientras que Michael Goddard exploró el imaginario de la piratería en el ensayo “The Cinema of Piracy, the Sea, and Spectral Voyages: Ruiz’s Noe-Baroque Cinema of the 1980s” de *The Cinema of Raoul Ruiz*.

avanzan hacia otra sesión. Este humor macabro, muy característico de Ruiz desde su cine temprano, se tiñe inevitablemente de melancolía en una película filmada con clara conciencia de que su propio fin se acercaba. La película es a la vez una despedida del mundo de los vivos, la reconstrucción imaginaria de un mundo de recuerdos asociados a la infancia, el despliegue de mundos posibles soñados a partir de ese mundo, y una suerte de dispositivo de inmortalidad en que, como en la novela breve *La invención de Morel*, de Bioy Casares, los cuerpos capturados por un dispositivo de registro visual viven una vida espectral, ya no amenazada por la muerte pero condenada en cambio a la eterna repetición de ciertos gestos, escenas y frases.

Como varias películas tardías de Ruiz (*Klimt*, *El tiempo recobrado*), esta contiene escenas en las que los personajes asisten a una proyección cinematográfica, como una exploración auto-reflexiva de las posibilidades de este medio. Dos niños arrastran a Beethoven a una función de cinematógrafo, en la que se muestran fragmentos de películas. “Qué gente tan grande”, exclama Beethoven al ingresar a la función. “Es que están proyectados sobre un telón”, le explica uno de los niños, “en realidad son sombras, pero sombras especiales que dan luz”. Luego Beethoven pregunta: “Y ¿de qué trata la película?” “Muy difícil de explicar”, responde el niño. Beethoven pregunta nuevamente: “Y ¿por qué vienen al cine si no pueden explicar ni siquiera de qué tratan las películas que vienen a ver?” A lo que los niños responden: “Nosotros venimos para entretenernos, no para aprender.”

La escena no solo evoca las experiencias tempranas de Ruiz con el cine hollywoodense, sino que propone toda una poética del cine como arte de las sombras luminosas (muy cercana a la desarrollada por Ruiz en su discurso “Máquina solar, noctámbula”, incluido en *Ruiz*) y arte antdidáctico. Si bien Ruiz se opuso toda su vida al cine como entretenimiento masivo, y cultivó un cine que solía recurrir al aburrimiento como manera de evitar la alienación de los espectadores absortos en una intriga que no les dejaría espacio para soñar libremente, se opuso siempre igualmente a la noción de un cine educativo, instructivo, ideológico, que le transmitiera ciertos contenidos o modelos de conducta al espectador. Contra la comunicación de cualquier tipo de mensajes, apostó siempre por la indeterminación, la desautomatización de los hábitos de los espectadores, el juego y la ambigüedad irreductible de las imágenes.

Esta actitud opuesta a una comunicación instrumental aparece también en la relación de los personajes de la película con el lenguaje. En el siguiente pasaje, por ejemplo, habla el protagonista del cuento “Rododendro”:

Seguramente –mientras construía una goleta– se acercó aquella palabra por primera vez, saltó de mi memoria a los labios y fue mi compañera.

Ahora la digo:

– Rododendro.

Conozco su significado, como el de otras que olvido y recuerdo y vuelvo a olvidar. Pero su significado nada importa desde que está conmigo. Antes representaba un arbusto, bien lo sé. Ahora su imagen es distinta, sin olor ni forma. Abro la ventana, a veces, y si el día es hermoso me digo con alegría:

– Rododendro.

Suena el reloj la hora: rododendro. No ocurre nada: rododendro. Y esto me indica que la soledad tiene sus palabras secretas y las enseña cuidadosamente a los solitarios (98).

Esta relación musical, aurática y adánica con las palabras, que las toma como punto de partida para una ensoñación y las desvía de su significado supuestamente correcto para cargarlas de otros sentidos posibles, corresponde en gran parte al uso que se les da en el lenguaje poético, en el sueño o en los juegos infantiles, y debe haber resultado sumamente atractiva para Ruiz, quien toma esta palabra y la usa como nombre de un personaje (“Rolo Pedro”) y como punto de partida de diversas asociaciones libres que, tal como sus imágenes, abren una pluralidad de mundos posibles. Como en el surrealismo o en el análisis freudiano de los sueños, la palabra pierde su sentido convencional en el sistema de la lengua, y se abre a toda suerte de connotaciones y contagios que parten de su sonido para cargarla de una pluralidad de sentidos desviados, aberrantes, asociales, sorprendentes.

Como en todas las películas chilenas de Ruiz, en esta aparece también el interés por la peculiaridad del modo chileno de hablar, que el director caracterizó varias veces como lleno de vacíos, incoherencias, frases inconclusas y bromas incomprensibles para el interlocutor, en contraste con el francés (que definía como una lengua lógica, racional, retórica, cerrada). Este contraste entre lenguas aparece tematizado oblicuamente con las discusiones sobre traducción que propone en varias escenas el personaje de Jean Giono, quien, convertido en profesor de liceo, critica la versión al castellano de pasajes en francés de un texto de Mallarmé o del título de uno de sus libros.⁴ A diferencia de sus películas iniciales, que exploraban a fondo las paradojas del lenguaje coloquial chileno contemporáneo, en su cine tardío alternan un registro coloquial, cercano a la exploración de las frases hechas y lugares comunes de la poesía de Nicanor Parra, con un registro de lenguaje estereotipado, formal, más cercano al melodrama, al radioteatro, a las telenovelas. En este sentido, esta película en la que se entremezclan el francés y el castellano está tendiendo puentes entre la obra chilena inicial de Ruiz y su obra europea, y está dando pistas acerca de las dificultades que

⁴ Para un desarrollo más extenso de la importancia del tema de la traducción, véase mi propio texto “Raúl Ruiz: el cine como traducción de lo real”.

implicó para el director conciliar esa diversidad de registros, que afectó incluso a su nombre, cambiado en Francia de Raúl a Raoul.

La noche de enfrente, con la que la obra de Ruiz se interrumpe, es entonces una obra de síntesis retrospectiva, una meditación sobre la muerte y la memoria, sobre la imposibilidad de regresar a un Chile del que, por otra parte, como advertía Lihn, nunca se sale. En un acertado comentario, sin embargo, Guy Scarpetta nos advierte contra la tentación de considerar a esta película como el testamento de Ruiz por el solo hecho de ser su última obra:

Pero no, el último film de Ruiz, pese a todo lo que se ha escrito sobre el tema, no es un testamento... ¿Regresa a los lugares de su infancia como a la escena de un crimen? ¿Organiza la ficción como crónica de una muerte anunciada? ¿Recapitula y condensa todo el lenguaje cinematográfico que había desplegado antes? Sin duda, pero con ligereza, riendo, jugando. Pequeña respiración chilena, y película de presupuesto relativamente estrecho, antes de pasar a otra cosa: es así, al menos, que él hablaba del tema. Todo estaba *abierto*. No caigamos, entonces, en la trampa. La muerte interrumpió la obra de Ruiz, pero no la cerró (*Raoul Ruiz le magicien* 205).

Contra esta visión demasiado cerrada y solemne de *La noche de enfrente*, entonces, está la opción de verla como una jugarreta, una última travesura (en el sentido de los “versos por travesura” del canto popular”) destinada a hacernos sonreír ante la muerte, a llenarnos de nostalgia por ciudades que no existen sino en la pantalla, a recobrar el tiempo perdido al mismo tiempo que aceptamos que la pérdida es irrevocable. En una de las conversaciones entre Celso y Jean Giono, juegan con la idea de pensar el tiempo no como una extensión homogénea divisible en segmentos iguales, sino como un conjunto de bolitas de tamaños diferentes, que se entrechocan. “¿Es posible jugar con esas bolitas?”, se pregunta Celso. Ruiz sabía cómo: el cine es justamente ese juego, ese juego en que los juguetes de la pieza se alborotan ante la llegada de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Cuneo, Bruno (ed). *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Santiago: UDP, 2013.
- Del Solar, Hernán. *La noche de enfrente*. Santiago: Editorial Universitaria, 1999.
- De los Ríos, Valeria. *Metamorfosis: aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*. Santiago: Metales Pesados, 2019.
- Goddard, Michael. *The Cinema of Raoul Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York: Columbia UP, 2013.
- La noche de enfrente*. Dir. Raúl Ruiz. Suricato. 2011. DVD.

Peeters, Benoît, y Guy Scarpetta. *Raoul Ruiz le magicien*. Paris: Les Impressions Nouvelles, 2015

Ruiz, Raúl. *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Santiago: UDP, 2017.