

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Band: - (2022)
Heft: 39-40

Artikel: El cruce de lenguas en el teatro inédito de Raúl Ruiz : una escritura lúdica y desbordante
Autor: Chaim, Elisa
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047784>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

El cruce de lenguas en el teatro inédito de Raúl Ruiz: una escritura lúdica y desbordante

Elisa Chaim

Universität Basel

Suiza

Resumen: Este ensayo constituye el primer acercamiento al multilingüismo en las obras dramáticas de Raúl Ruiz. Después de su muerte, en el armario de su casa, se encontraron sus manuscritos guardados en carpetas y permanecen hasta ahora inéditos. ¿Qué nos revelan estos textos inexplorados? ¿Nos muestra esta escritura personal una nueva faceta del autor que permanecía hasta ahora desconocida? Debido a que no estaban pensados para ser publicados, los manuscritos teatrales inéditos de Ruiz funcionan como una ventana al interior de su cabeza, que nos permiten desentrañar su manera de concebir el acto creativo desde una dimensión íntima. En ellos se advierte la forma en la que Ruiz cambia de una lengua a otra sin motivo aparente. A lo largo de este artículo veremos que detrás de estos cambios es posible desentrañar la postura ideológica que plantea en su creación teatral.

Palabras clave: Manuscritos teatrales, Raúl Ruiz, multilingüismo.

The crossing of languages in Raúl Ruiz's unpublished theatre: a playful and boundless writing

Abstract: This essay is the first approach to multilingualism in Raúl Ruiz's dramatic works. After his death, his manuscripts were found in his house, stored inside a cupboard, in folders that have remained unpublished until now. What do these hitherto unexplored texts reveal to us? Does this personal writing show us a new, until now unknown side of the author? Because they were not intended for publication, Ruiz's unpublished play manuscripts function as a window into his mind, allowing us to unravel his way of conceiving the creative act from an intimate perspective. They reveal the way in which Ruiz switched from one language to another for no apparent reason. Throughout this article we will see that behind these changes, it is possible to understand the ideological stance behind his writing.

Keywords: Theatrical manuscripts, Raúl Ruiz, multilingualism.

INTRODUCCIÓN

Saber el nombre de las cosas y no poder nombrarlas, porque en ese lugar, en ese nuevo lugar, ya no significa nada. Cuán amargo y duro resulta para el exiliado verse de pronto obligado a hablar una lengua extranjera. El poeta chileno Waldo Rojas, exiliado en París, comienza su ensayo titulado «Decir el exilio en poesía» con esta cita de Dante, sin tal vez nunca haberse imaginado antes que, como escritor, lo máspreciado que se vería obligado a abandonar, o por lo menos a dejar de lado, sería su lengua materna:

Peregrino y casi mendigo [...] como una plancha de madera sin vela ni timón, arrastrada hacia puertos, golfos y plazas públicas por el viento que sopla la penuria dolorosa [...] Tú estarás obligado a abandonar cuanto te fuera lo más querido; esa es la primera flecha que arroja el arco del exilio. Sabrás cuán amargo es el pan del extranjero y cuán duro es subir y bajar las escaleras ajenas.¹

Raúl Ruiz corrió la misma suerte que Waldo Rojas. Ambos se vieron obligados a abandonar Chile, su país natal, con el Golpe de Estado de 1973 y encontraron en Francia un lugar de acogida que los llevó a dejar al margen el español para reaprender todo en francés. Pensar en español, soñar en español, pero tener que leer y comunicarse en francés. Este mecanismo interno de diálogo y de lucha entre diversas lenguas es justamente lo que reflejan los textos teatrales inéditos de Raúl Ruiz cuyos personajes están marcados por los estigmas del exilio, “estigmas infamantes del desgarramiento interior, de la pérdida, del temor y la inseguridad, del vaivén de las ilusiones y, a la postre, de las decepciones de la errancia”², como describe Rojas desde una perspectiva histórica la experiencia ancestral del exilio.

Este ensayo es un primer acercamiento al multilingüismo en las obras dramáticas de Raúl Ruiz escritas después del exilio y que permanecen aún inéditas. Estos manuscritos dramáticos, no pulidos ni tampoco listos para la publicación, son el testimonio

¹ Alighieri, Dante: *La Divina Comedia*, «Paraíso», Canto XVII, sentencia 58-60, cit. en: Rojas, Waldo: «Decir el exilio en poesía», versión castellana del texto «Dire l'exil en poésie», «D'encre et d'exil 3: troisièmes rencontres internationales des écritures d'exil», *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1 (2005), p. 1, <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-01-0116-003> (consultado 15-XI-2021).

² Para Rojas, el exilio es “una palabra más antigua que la escritura misma” (*ibid.*).

de aquella lucha interna que sufre el exiliado, enfrentado cotidianamente a compaginar su propio idioma con uno nuevo y su propia cultura con aquella que lo ha acogido. El objetivo de este texto es analizar sus piezas de teatro inéditas para indagar en los orígenes de su escritura multilingüe y desentrañar qué se esconde detrás de ella. ¿Nos muestra esta escritura personal una nueva faceta del autor que permanecía hasta ahora desconocida? ¿Qué función y qué importancia tiene el multilingüismo en su obra? En un primer momento expondré, de forma general, la poética creativa de Ruiz marcada por un profundo espíritu lúdico que atraviesa el conjunto de su carrera tanto literaria como cinematográfica, para poder entender así con mayor profundidad, en un segundo momento, la particularidad de sus obras teatrales inéditas escritas después del exilio.

Este análisis se basa en la investigación de las obras de teatro encontradas en forma de manuscritos en su casa en París. Después de su muerte, me dediqué a ordenarlos y escanearlos. Hoy se conservan en el “Archivo Ruiz-Sarmiento” de la Universidad Católica de Valparaíso en Chile y también, una parte de ellos, en el IMEC (Institut Mémoire de l’édition contemporaine) en Francia. Debido a que la mayoría de sus obras teatrales aún no ha sido publicada, aún no existe ninguna investigación académica sobre este ámbito de su obra, en contraposición a su trabajo como cineasta, por el cual es conocido alrededor del mundo, en especial en Francia y en Chile, los dos países donde vivió. Es por ello que para enriquecer el análisis sobre las obras de teatro, incluiré entrevistas e investigaciones académicas en las que se aborda el ámbito del cine de Ruiz.

I. RAÚL RUIZ Y EL ESPÍRITU LÚDICO EN SU FORMA DE TRABAJAR

El cineasta chileno Raúl Ruiz comenzó su carrera artística escribiendo obras de teatro. A los dieciséis años perdió una apuesta en un bar que consistía en escribir cien piezas dramáticas. Un juego que se tomó muy en serio, pues fue el estímulo que lo llevó a desarrollar una corta pero fecunda carrera en el ámbito teatral, la cual fue dejando a un lado cuando empezó a realizar pequeños cortos experimentales. Éstos marcaron el inicio de su prolífera trayectoria de cineasta que alcanzaría a completar más de cien películas. Sin embargo, nunca abandonó el teatro. Siguió escribiendo y dirigiendo obras paralelamente, aunque de manera más silenciosa, y la gran mayoría de ellas quedaron en forma de manuscritos inéditos, por muchos años guardados en el armario de su casa.

Aquel espíritu lúdico de la apuesta perdida en el bar que impulsó el comienzo de su carrera artística, a la manera de un puntapié inicial, se encuentra presente a lo largo de toda su obra, tanto teatral como cinematográfica. Raúl Ruiz reveló en múltiples ocasiones la importancia que otorgaba a las bromas. En un ensayo titulado *Miroirs de cinéma*, elaboró una teoría cosmológica personal en la que explicaba que, para él, “el mundo ha sido creado como una broma, y desde ese punto de vista, nada es más serio que las bromas”³. Dicha teoría funciona en realidad para su labor creativa, pues, además de haber comenzado a crear como una broma, desde sus primeras obras de teatro, Ruiz pareciera escribir para entretenerse, por el placer de explorar. En un ensayo sobre sus primeras obras teatrales en el 2018, describí que es posible observar en ellas

cómo el joven dramaturgo se divierte, prueba, juega con todo tipo de escrituras distintas, como si aún estuviera pagando la apuesta perdida en el bar. Hay piezas que parten en todas las direcciones posibles: piezas de una sola línea, de dos páginas, de más de cien páginas [...] con o sin hilo narrativo.⁴

Desde una perspectiva filosófica, esta manera de abordar la creación artística puede entenderse según la concepción de Johan Huizinga expuesta en el libro *Homo ludens*. En el capítulo titulado «Formas lúdicas del arte» describe que “el juego tiene su validez fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad [...]. La validez de sus formas y de su función se halla determinada por normas que están más allá del concepto lógico”⁵. Huizinga argumenta en dicho capítulo que, así como sucede en el juego, también sucede en la música, la cual podemos sustituir aquí por la escritura dramática en el caso de Ruiz. Esta idea está en concordancia con los argumentos del propio autor expuestos en la revista *Cahiers du cinéma*⁶, edición dedicada a Ruiz en 1981. En ella explicaba que, según su perspectiva, existen dos tipos de artistas: los que quieren entender y controlarlo todo dentro de sus obras, y por el contrario, otros para los que no existen las normas, dejan que sus creaciones tomen un rum-

³ Ruiz, Raoul: «Miroirs de cinéma», en: *Raoul Ruiz. Entretiens*. Paris: Editions Hoëbeke, 1999, p. 37.

⁴ Chaim, Elisa: «Una broma seria: el teatro inédito de Raúl Ruiz», *Pensar & Poetizar*, 14 (2018), pp. 107-117, citamos p. 114.

⁵ Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Barcelona: Alianza 2007, p. 202.

⁶ *Cahiers du cinéma*, 328 Supplément (automne 1981).

bo de forma libre y espontánea, aceptando las intervenciones del azar e incluso las equivocaciones. Sin duda, Ruiz se asumía parte de este último grupo. En múltiples ocasiones expresó que, según su visión, una obra estaba bien hecha cuando cobraba vida, en el sentido de que él, como autor, dejaba de intervenir y la obra comenzaba a mandar. Él mismo lo describió así: “Hay un momento en que la película se hace cargo de sí misma. Hay una transmisión del poder, la película nos dirige [a los realizadores]”⁷. Esta postura creativa de Ruiz la podemos definir entonces como una forma lúdica de trabajar, sin razonamientos lógicos y abierta a la espontaneidad. Sobre la base de estos propósitos, analizaremos a continuación los manuscritos teatrales inéditos escritos en el exilio para sumergirnos después en el cruce de lenguas y su significado.

II. EL MULTILINGÜISMO EN SUS MANUSCRITOS TEATRALES DESPUÉS DEL EXILIO

La principal forma de acceder hoy en día a la creación dramática de Ruiz son sus textos inéditos, ya que sólo dos, de más de treinta obras, han sido publicadas⁸. El valor de estos manuscritos es que encierran para el autor un dominio personal, marcado por un cierto grado de intimidad. Las obras teatrales originales de Ruiz se encontraban en carpetas. Algunas estaban íntegras, otras incompletas o desordenadas con hojas sueltas en carpetas diferentes, lo que revela que nunca estuvieron pensadas para su publicación y resulta difícil hoy volver a encontrarles un orden. Ruiz solía escribir varias versiones de una misma obra sin ponerles fecha, y como las páginas no siempre están numeradas, en esas hojas sueltas pueden aparecer personajes que no estaban contemplados en el resto de la obra, o como veremos más adelante, sus creaciones no siguen necesariamente un desenlace lógico, lo cual obstaculiza el trabajo global de ordenar sus textos. Sin embargo, lo que sí es posible ver con claridad es el procedimiento de creación. Todas ellas están escritas a máquina de escribir con anotaciones a mano a un costado de manera que se puede deducir que el primer paso está hecho a

⁷ Ruiz, Raoul: «Sans désordre préconçu», *L'étincelle. Le journal de la création à l'Ircam*, 6 (noviembre 2009), pp. 18-20, https://www.ircam.fr/media/uploads/creation/etincelle/etincelle_6_-_novembre_2009.pdf (consultado 29-XI-2021).

⁸ Las dos obras publicadas son: Ruiz, Raoul: *Le Convive de Pierre*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1992, y Ruiz, Raúl: *Amledi el tonto*. Santiago de Chile: Hue-ders, 2017.

máquina, y luego, en un segundo momento, aparecen los comentarios al margen, que dan cuenta de una revisión.

La particularidad de trabajar con manuscritos es que dejan ver precisamente este movimiento, de cierta manera son textos que permanecen abiertos. En ellos queda una permanente posibilidad de modificarse, pues el autor no dejó una versión definitiva. Poseen además una fragilidad que suele desaparecer al momento de la publicación. Dicha fragilidad, inherente a cualquier escritura inédita⁹ se manifiesta aún más en Raúl Ruiz por su forma lúdica de concebir el acto creativo, como hemos podido ver anteriormente. Para ejemplificarlo concretamente, resulta útil evocar aquí que él solía decir, quizás de forma provocativa, que el guion era la última etapa del cine¹⁰. Con esta afirmación, nos podemos imaginar que él simplemente quería exponer su forma de trabajar: “siempre abierta a la improvisación, al experimento, estaba dispuesto a cambiar el plan elaborado en el último instante para sorprenderse a sí mismo”¹¹.

En el mismo sentido, en el ámbito del teatro, es ilustrativo también el proceso de creación de Ruiz como director teatral que retrata Yenny Cáceres en su artículo «Ruiz en 4 actos». Ella escribe sus observaciones después de haber asistido a los ensayos de la última obra escrita y dirigida por Raúl Ruiz en 2011, en Santiago de Chile, titulada *Amledi, el tonto*. Durante los últimos días de trabajo Ruiz tuvo la idea de introducir el personaje de un niño, que no estaba pensado previamente en el texto. Y a propósito de esto agregó que “lo que hay que privilegiar son las ideas de última hora. Es que si yo no modifico, no me entretengo, y si no me entretengo, no entretengo a nadie”¹². Este espíritu lúdico que impregna tan fuertemente su forma de trabajar con-

⁹ Me parece interesante aludir aquí que, a partir de este carácter vulnerable de todo manuscrito, y en especial de los textos dramáticos cuyo formato enfatiza esta condición, pues después de una representación pueden aparecer nuevas ideas para modificarlo, Hegel escribe en su libro *Estética*: “Diría incluso que ninguna obra de teatro debiese estar impresa, sino que debiese aparecer en su estado manuscrito en el repertorio teatral y circular demasiado. Tendríamos entonces menos dramas escritos sabiamente, llenos de bellos sentimientos, de excelentes reflexiones y de pensamientos profundos, a los que les falta justamente aquello que tiene que tener un drama, a saber la acción y vivacidad cambiante”: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esthétique, La Poésie 2*. Paris: Aubier-Montaigne, 1965, p. 361 (la traducción del francés es mía).

¹⁰ Cf. Román, José: «Raúl Ruiz: El guión lo hago al final», *Revista Enfoque*, 7 (diciembre 1986), pp. 37-41.

¹¹ Chaim (2018), *op. cit.*, p. 114.

¹² Ruiz cit. en: Cáceres, Yenny: «Ruiz en cuatro actos», *Revista Qué pasa*, (diciembre 2010), p. 72.

tribuye aún más a que no podamos considerar como definitivos los textos manuscritos que se encontraban en carpetas en su casa, aun cuando varios pareciesen ser versiones íntegras. Y en el caso de los textos de las obras que sí fueron representadas, tampoco es posible saber si son éstos los que fueron llevados a escena o si las modificaciones escritas a mano surgieron incluso después de las representaciones. ¿Con qué finalidad Ruiz habría intervenido sus textos después de haber sido llevados a escena? Quizás para publicarlos, para volver a representarlos, para no perder una idea, o incluso, muy característico del espíritu lúdico y espontáneo de Ruiz: sin objetivo alguno. La pregunta permanecerá por el momento abierta, pues los manuscritos inéditos dejan al descubierto diversas modificaciones que va sufriendo el texto sin que siempre podamos desentrañar qué intención hay detrás de ella.

Sin embargo, son justamente esas lagunas, esos tropiezos sin una lógica aparente, los que se presentan como una joya para el análisis del multilingüismo, pues vuelven visible el trayecto de las ideas y reflexiones en bruto detrás del proceso de escritura. El privilegio de analizar sus manuscritos del exilio es que éstos funcionan como pequeñas ventanas que miran al interior de su cabeza, en ellos se puede ver el diálogo entre los diferentes idiomas, que en una publicación suele normalizarse, y pasarse a una sola lengua.

La mayoría de las piezas están escritas principalmente en español y francés, las dos lenguas que manejaba cotidianamente. El primer ejemplo que daré aquí, es la obra titulada *Los magos*, representada en italiano en 1990 en el Festival di Volterra bajo el título *I maghi*¹³. Los manuscritos nos muestran que Ruiz comenzó escribiendo en español y de pronto, un personaje habla francés y todo el resto de la obra continúa en francés, como se puede observar en la primera escena¹⁴:

¹³ Cf. Palladini, Marco: «Ricordi. Il fantastici genî barocchi di Raul Ruiz», http://www.retidedal.us.it/Archivi/2011/ottobre/LUOGO_COMUNE/1_ricordi.htm (consultado 22-II-2022).

¹⁴ Ruiz, Raúl: *Los magos*, texto inédito sin fecha, sin lugar, pp. 1-2. (Disponible en el Archivo «Ruiz-Sarmiento»).

LOS MAGOS

COMEDIA

Acto Primero.

VENEZIA. CAE LA NOCHE PLAZA SAN ALGO (NO SAN MARCO). UNAS TREINTA MALETAS DESPARRAMADAS.

CRUZAN LA ESCENA, SEIS TURISTAS Y UN GUIA.

Guia.- Y los otros.

Un turista.- Se cansaron, se han ido cayendo.

Guia.- Al canal.

Turista.- Cual; canal. No veo ninguno.

Guia.- El canal fantasma.

Turista 2.- Ud. mismo dijo denantes que no0 eistia el tal canal fantasma. Que no habia creido nunca.

Guia.-Dije que era subterraneo.

Turista 3.- QC'est quoi ce palais?

Guia.- Celui la on l'appelle l'opera de gauche.

Turiste 3.- Gauche par rapport a quoi.

Guia.- A l'enemi

Triste 1.- Vous voulez dire la mer.

Guia.- La mer a nous tous.

Turiste 1.- La mere qui nous adore

Turiste 2.- La mere mensongere.

Guia.- Celui la, par contre, est l'opera de droite.

Turiste 3.- Par rapport a quoi.

Guia.- Politiquement.

Turiste 2.- Encore.

Guia.-Plus que jamais.

Guia 1.- Voila les viellards egares. Il flottent.

Guia.- C'est vrai. Mais ici il n'y a plus de canal.

Touriste 2.-Pourtant il flottent.

Guia.- Dans l'air.

Tour 3.- Avec tous ces vagues et ces geants surfeurs.

Guia.- C'est l'australie.

Tour.4- Le cinema en plein air, comme on dit.

Guia.- La mer, la mer ocean,comme on dit.

En un primer momento podríamos pensar que la transición de una lengua a otra es parte de la trama, pues los personajes son un grupo de turistas y perfectamente podría ser que cada uno hable una lengua diferente y que el guía maneje varias debido a su trabajo. Sin embargo, esta idea no se sostiene, porque aquellos dos turistas que hablaron inicialmente español, después hablan francés. Además, antes del fragmento citado que constituye el inicio de la obra, Ruiz había introducido la pieza con un resumen, que se encuentra escrito enteramente en español.

¿De qué forma entonces podemos explicar este cambio repentino? ¿Qué función cumple en la obra? Me parece que la pregunta no se responde fácilmente, pues a primera vista no hay un motivo palpable y desde el punto de vista dramático, el cambio no parece estar justificado. Por lo tanto, por el momento, podríamos encontrar la causa de este paso de una lengua a otra en la biografía del autor; en el hecho de tratarse de un exiliado chileno cuya lengua materna es el español y que diariamente se ve enfrentado al francés en su país de acogida. En este sentido, un detalle muy interesante de ver, en cuanto al tránsito de un idioma a otro en este pasaje, es el hecho de que los personajes cuando hablan español se llaman 'Turistas'. Súbitamente el personaje que comienza a hablar francés es nombrado 'Touriste'; una palabra entre el castellano y el francés que se mantiene durante algunas líneas, para después convertirse en 'Touriste', la palabra francesa. Si bien la aparición del diálogo en francés es sorpresiva, la transición al momento de nombrar los personajes que hablan que va de 'turista' a 'touriste' pasando por 'touriste', muestra paradójicamente un paso progresivo. Es como si Ruiz hubiese decidido —sin un razonamiento lógico aparente— pasar a otra lengua, pero aún le quedasen secuelas de la lengua anterior. Esto podría reflejar la forma en que se entrelazan las lenguas en la cabeza del autor, es decir que

puede distinguirlas como separadas, pero a veces también se mezclan, resultando en una lengua híbrida.

De todas formas, a pesar de estos argumentos, me parece que el cruce de lenguas suscitado por el exilio no puede ser la única respuesta. Creo que podemos ir un paso más allá y preguntarnos por qué Ruiz elige dejar el texto de esa forma. ¿Por qué, una vez que se ha dado cuenta, no lo corrige? Bien podría tomar una nueva hoja de papel y volver a escribir desde el inicio en francés, pues como mencioné anteriormente, Ruiz solía escribir varias versiones de una obra. ¿Por qué esta obra no tiene una segunda versión en una única lengua? Pero dejemos por el momento el cuestionamiento abierto y veamos qué nos pueden alumbrar otros casos de multilingüismo en sus manuscritos.

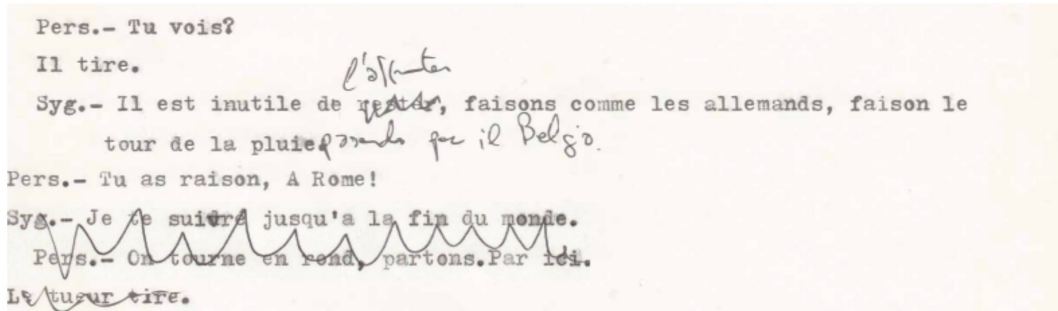
Dentro del mismo periodo de escritura de *Los magos*, a finales de los ochenta, Ruiz creó varias obras de teatro más en diversos lugares de Italia estando ligado al Teatro de Pontedera en la Toscana, por lo que el italiano se convirtió en la segunda lengua que Ruiz adquirió después del exilio y aparece de forma esporádica en sus textos dramáticos. Un ejemplo es la pieza *Edipo Iperboreo*, presentada en 1989, que resulta ser uno de los textos teatrales más autobiográficos de Ruiz. Los personajes son exiliados que, sin nunca perder el humor, viajan en busca de un lugar de acogida. El viaje se vuelve interminable, pues aún habiendo encontrado un refugio, continúan migrando sin fin, en el sentido de que el exilio se vuelve una condición de la que les es imposible deshacerse.

El autor escribió la obra enteramente en francés y después la tradujo al italiano en conjunto con los mismos actores durante los ensayos. En una entrevista para el periódico italiano *La Repubblica*, Ruiz describió el proceso de creación de la obra; sobre la marcha y con un cambio radical al último momento:

Inicialmente debía llevar a escena solo [*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*] —explica paradójicamente el director, pero era tan complicada que terminé cruzándola con la tragedia de Sófocles [*Edipo en Colono*]. Como no tenía tiempo para hacer una verdadera adaptación, acudí a mis recuerdos, sin ni siquiera releer los textos, escribí yo todos los diá-

logos de la obra. De hecho, sigo escribiéndolos, cada mañana, mientras por la tarde ensayamos las nuevas escenas.¹⁵

El siguiente fragmento¹⁶ muestra una primera versión a máquina de escribir en francés con correcciones a mano. Basándonos en el procedimiento recién citado, probablemente Ruiz escribió el texto dactilografiado en la mañana y las anotaciones a mano por la tarde durante los ensayos.



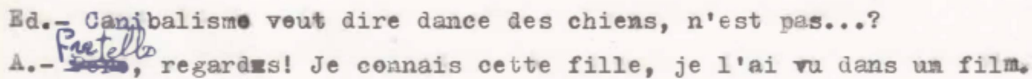
Este fragmento, nos muestra nuevamente la forma en que conviven las lenguas al interior de su cabeza. Observemos que el texto principal de la pieza está en francés así como también la primera corrección a mano (“l’affronter”). No obstante, la segunda intervención, es una frase que empieza con una palabra en español y termina en italiano (“pasando per il Belgio”). Me atrevería a decir que este pasaje nos muestra que, en ese momento, Ruiz pensaba sobre todo en francés, pero se dejó empar fácilmente por las lenguas que lo rodeaban, en este caso el italiano que hablaban los actores durante los ensayos. Y el español (con la palabra “pasando”) aparece como un pequeño rastro de su lengua materna que surge de forma espontánea porque probablemente la idea en su cabeza se acomodaba mejor de esa manera. Además, la incongruencia de mezclar aquí las tres lenguas puede tener una interpretación lúdica: Ruiz habría querido entretenerse con este juego de palabras. Al igual que el ejemplo anterior en *Los magos*, no hay una justificación dramática aquí para que el personaje de Sygismonde en este fragmento comience hablando en francés y termine su discurso en español

¹⁵ Ruiz, Raúl, cit. en: Farassino, Alberto: «La Memoria di Raul Ruiz dallo Schermo alla scena», *La Repubblica*, 4-IV-1989, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/04/04/la-memoria-di-raul-ruiz-dallo-schermo.html> (consultado 27-II-2022).

¹⁶ Ruiz, Raúl: *Edipo Hiperbóreo*, texto manuscrito, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).

e italiano, sabiendo que finalmente la obra fue representada enteramente en italiano.

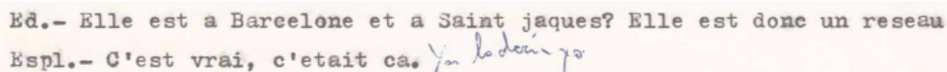
A lo largo del mismo manuscrito aparecen repetidas veces estas pequeñas intervenciones en español y en italiano sobre el texto en francés. En el siguiente pasaje¹⁷, por ejemplo, el personaje de Antígona, que a lo largo de todo el texto ha hablado en francés, tiene un diálogo que comienza con una palabra en italiano y continúa después en francés.



Ed.- ~~Canibalisme~~ veut dire dance des chiens, n'est pas...?
A.- ~~Non~~, *Fratello*, regardés! Je connais cette fille, je l'ai vu dans un film.

El autor tachó la palabra francesa *père* que significa padre y escribió en italiano *fratello* que quiere decir hermano. El cambio de sentido radical entre ambos vocablos se deja explicar por la trama del incesto que guía la obra, en la que los amantes, Edipo y Antígona, al mismo tiempo padre e hija, se hacen pasar por hermanos. Sin embargo, lo que no tiene fundamento es el cambio de lengua siendo éste el único momento en el que el personaje hable italiano. Al igual que en el fragmento anterior, podemos suponer que el italiano era la lengua que Ruiz escuchaba en ese momento durante los ensayos y le resultaba más sencillo no traducirla al francés, pero también vuelve a ser claro el componente lúdico. En el ejemplo podemos ver que no sólo no le preocupaba la coherencia interna de su texto, sino que probablemente también le parecía divertido que de pronto, espontáneamente, apareciese una palabra en una lengua que resultaba incongruente con el resto del texto, pero también una lengua que quizás se acomodaba mejor a su idea.

Mirando otro ejemplo¹⁸ de esta obra, *Edipo Iperboreo*, podemos ver que se repite el mismo procedimiento: el autor agrega la frase en español 'ya lo decía yo' como continuación de un discurso en francés.



Ed.- Elle est a Barcelone et a Saint jaques? Elle est donc un reseau
Espl.- C'est vrai, c'etait ca. *Ya lo decía yo*

Cabe mencionar que es el personaje de un español quien habla, y aunque podríamos encontrar esta vez cierta coherencia con la trama, este personaje se expresa a lo largo de toda la pieza únicamente en francés. Es por ello que volvemos a la misma

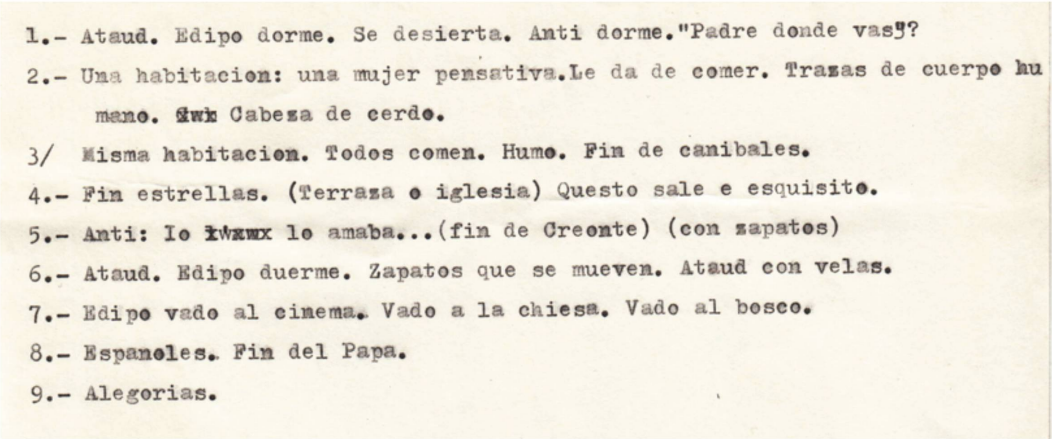
¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

resolución: los diferentes ejemplos de multilingüismo que aparecen en los fragmentos parecieran todos estar marcados por cierto carácter espontáneo en el cambio de lengua, cierta falta de explicación lógica, cierta incongruencia y cierto humor.

La intervención de un idioma nuevo sigue las mismas pautas en los diferentes pasajes: aparece de forma repentina y no tiene una justificación desde el punto de vista dramático, sino que más bien refleja la manera en que Ruiz se deja llevar por las diferentes lenguas que surgen en su cabeza asumiéndolo de manera lúdica. Por ello que estos textos inéditos nos vuelven a sugerir que se trata de una escritura íntima, no pensada para la publicación, y que funcionan como una rendija a través de la cual podemos mirar la manera en que conviven las diversas lenguas en su cabeza.

En este sentido, nos puede resultar útil un último ejemplo¹⁹ que no forma parte de la obra literaria, sino que es simplemente una hoja suelta de apuntes para la puesta en escena de *Edipo Iperbóreo* que se encontraba guardada en la misma carpeta de la obra:

- 
- 1.- Ataud. Edipo dorme. Se despierta. Anti dorme. "Padre donde vas"?
 - 2.- Una habitacion: una mujer pensativa. Le da de comer. Trazas de cuerpo humano. ~~fin~~ Cabeza de cerdo.
 - 3/ Misma habitacion. Todos comen. Humo. Fin de canibales.
 - 4.- Fin estrellas. (Terraza e iglesia) Questo sale e esquisito.
 - 5.- Anti: Io ~~kwax~~ lo amaba... (fin de Creonte) (con zapatos)
 - 6.- Ataud. Edipo duerme. Zapatos que se mueven. Ataud con velas.
 - 7.- Edipo vado al cinema. Vado a la chiesa. Vado al bosco.
 - 8.- Espanoles. Fin del Papa.
 - 9.- Alegorias.

Resulta difícil descifrar de qué trataba precisamente esta enumeración porque no corresponde de forma precisa a las escenas. Tal vez eran indicaciones para los cambios de luces o pies de las entradas y salidas de los actores. Pero más allá de resolver aquí la utilidad de estos apuntes, da la impresión que Ruiz escribió esta nota para sí mismo, y en ese sentido es interesante observar —para nuestro análisis del multilingüismo— de qué manera las palabras en francés y en italiano se van intercambiando. En la primera línea leemos, por ejemplo: "Edipo dorme. Se despierta. Anti dorme". Resulta curioso también leer que en

¹⁹ Ruiz, Raúl: *Hoja suelta*, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).

el punto 4 el autor escribe *iglesia* en español, pero en el punto 7 en el que las frases están enteramente escritas en italiano, la misma palabra aparece en italiano: *chiesa*.

Este último fragmento recalca lo que ya habíamos descubierto en los extractos de las obras dramáticas: los cambios de una lengua a otra no tienen una justificación desde el punto de vista de la trama o un trasfondo dramático, sino que reflejan la cabeza del autor —atravesada por diferentes lenguas— en el momento de la escritura.

Yendo un paso más lejos, volvamos a la interrogante que dejamos abierta después del primer extracto: ¿qué nos revela el multilingüismo de estos textos más allá de que estas lenguas merodeaban a Ruiz? Una escritura que atraviesa diversos idiomas no es común a todos quienes han corrido una suerte similar a la suya, ya sea como exiliado o trabajando en diferentes países. Si hemos podido llegar a la conclusión de que las diferentes lenguas que se intercalan no están en relación con la trama del texto, quiere decir que tienen que ver con Ruiz, con su manera de crear. ¿Nos revela entonces esta escritura inédita algo más del autor que hasta ahora nos era desconocido?

Si tomamos en cuenta la forma lúdica de trabajar de Ruiz expuesta al comienzo, nos daremos cuenta de que los fragmentos multilingües que hemos visto muestran cómo el autor permite que en el papel aparezcan las diferentes lenguas de la misma manera en que aparecen en su cabeza. A partir de esto podemos dilucidar con claridad su postura creativa: como escritor no trata de controlar el proceso, lo que equivaldría a detenerse y traducir las ideas que surgen en diferentes idiomas para que haya una coherencia lógica en el texto, sino que deja que se manifiesten libremente, sin frenar el flujo creativo. Los manuscritos multilingües nos revelan entonces que al pasar por alto la congruencia entre las lenguas, al elegir no traducir, Ruiz no escribe para el público francés o chileno, no está pensando en el destinatario, sino únicamente en expresar su idea visceralmente, como si se sumergiese en una realidad paralela en la que no quedase espacio para filtrar, para detenerse a racionalizar, sino solamente para fluir y dar rienda suelta a su creación. Es aquí que toma sentido la idea citada anteriormente, pues es posible ver cómo se encarna de manera práctica el hecho de que, para Ruiz, la creación debía tomar su propio rumbo desarmando así una realidad coherente en la que existiría uniformidad en la lengua. El multilingüismo en su escritura inédita funciona entonces para nosotros como un indicio que nos ha permitido

desentrañar su postura creativa, su manera de concebir el trabajo artístico.

Podríamos decir que se trata de una escritura desbordante, porque si tomamos un río como analogía, uno que se desborda es un río que sale de su cauce. De la misma manera las diferentes lenguas que intervienen en los textos de Ruiz, salen del cauce principal —es decir, la lengua principal— y se desbordan más allá de lo previsto. Siguiendo la imagen del río, la escritura de Ruiz se desborda porque sobrepasa los límites y abre espacio para todas las lenguas que van apareciendo en sus ideas, sin detenerse. Es posible calificar su escritura de desbordante porque va hacia todas las direcciones, rompiendo las expectativas, sin pensar en la correspondencia con lo que escribe. Desbordante también porque refleja su fascinación por entregarse a las derivas aleatorias, dejando así al descubierto que en el proceso de creación, para él, el acto de soltar y dejarse llevar era fundamental. Sus manuscritos se impregnan de este mecanismo abierto a la espontaneidad y esta forma lúdica de permitir que las lenguas diferentes convivan más allá de las normas.

III. FORMA Y FONDO: REFLEJO DE UNA POSTURA IDEOLÓGICA

Para analizar a cabalidad el multilingüismo en la obra de Ruiz, considero que necesitamos mirar también el contenido de sus obras —tanto teatrales como cinematográficas— para poder así confrontarlo con aquella forma de crear —que hemos podido esclarecer a través de sus manuscritos—. El objetivo es indagar si aparecen otras formas de multilingüismo, qué significan y qué relación guardan con el cruce de lenguas que hemos dilucidado en su escritura teatral íntima. En este sentido, revisaremos de qué modo se vincula su manera de escribir, lúdica y desbordante, con lo escrito. En otras palabras, qué correspondencia existe entre la forma y el fondo.

i. Forma

Antes de sumergirnos en el contenido de su obra, es decir en el fondo, considero que debemos volver a echar una breve mirada a la forma de escribir y revisar los comentarios que el propio Ruiz ha hecho respecto a su manera de trabajar para pasar después a analizar qué relación existe con el contenido de dicho trabajo. Para ello, es necesario ampliar la perspectiva más allá del teatro, e incorporar aquí el ámbito del cine, el cual ha sido mucho más investigado y también las entrevistas en las que el

propio Raúl Ruiz expone su punto de vista. En el siguiente pasaje, en el contexto de un encuentro organizado por el museo Pompidou en París, el autor habla de su manera de trabajar en el cine:

Yo soy un cineasta un tanto especial en el sentido de que en un principio, yo quería ser un lógico. Y me convertí en director de cine, lo que es prácticamente lo contrario, porque en el cine trabajamos en desorden. En el cine, a todos los niveles, aunque se trabaje con ficciones muy organizadas y estructuradas, permanecemos fundamentalmente en el desorden.²⁰

La forma de crear desordenada, que Ruiz describe en el fragmento, se relaciona con la elección de trabajar de manera lúdica y espontánea que vimos hace un momento. El caos pareciera ser entonces la única forma que funcionaba para él, quien no tenía interés en pulir, pues elige dejar sus textos incoherentes, sin corregirlos. Y no corregir equivale a dejar la costura al descubierto. ‘Mostrando la hilacha’, según el dicho chileno que él mismo solía utilizar para describir sus creaciones en las que muchas veces dejó intencionalmente al descubierto los fallos o el mecanismo con el que la obra ha sido creada:

Siempre me gustó rodar escenas imprecisas. Una imprecisión ordenada con elementos imprevisibles. No para encontrar la espontaneidad, sino al contrario, para mostrar los defectos. De ahí la expresión chilena ‘mostrar la hilacha’.²¹

A pesar de que el propio Ruiz explicó que él no buscaba la espontaneidad, en este texto propongo que conservemos de igual manera esta característica para describir sus creaciones, debido a que Ruiz mismo decía no buscar los errores, sino que simplemente elegía dejarlos allí, no corregirlos. Pero debemos tener en cuenta que éstos son fruto de la espontaneidad. Y es

²⁰ Ruiz, Raoul: «Sans désordre préconçu», *L'étincelle, Le journal de la création à l'Ircam*, 6 (noviembre 2009), p. 18, https://www.ircam.fr/media/uploads/creation/etincelle/etincelle_6_-_novembre_2009.pdf (consultado 29-XI-2021).

²¹ Ruiz, Raúl, cit. en: Sánchez Ponce, Matías: *Ruiz sobre la Vocación Suspendida*, 20-IX-2017, p. 1, <https://www.scribd.com/document/359369915/Ruiz-Sobre-La-Vocacion-Suspendida> (consultado 30-XI-2021). La definición de *hilacha* es un hilo pequeño que se sale de una tela o una costura, por lo tanto mostrar la hilacha significa mostrar un defecto involuntariamente, uno que normalmente tratamos de ocultar.

por ello que, bajo mi perspectiva, sí podemos ir de alguna manera en contra de sus palabras y considerar, a pesar de todo, la espontaneidad una característica fundamental de la obra de Ruiz.

Dicha espontaneidad sigue muchas veces la pauta del *collage*. Un ejemplo de esto es la película *Le toit de la Baleine* (1982). El autor describe de la siguiente manera la forma en que la fue creando:

Esta película es un caso extremo. [...] Había comprado muchas revistas de fotografía y de pintura en las orillas del río en París. Recortaba las fotos y las pegaba en un cuaderno que le enseñaba a Alekan [el director de fotografía]. Éste es un caso en el que la ficción y la fotografía se desarrollaron en paralelo. Hacía collages al azar, de cualquier manera. Recuerdo, por ejemplo, haber pegado un Turner al revés.²²

El collage que describe Ruiz como la forma azarosa de juntar imágenes, está en relación con la forma de escribir que pudimos ver en sus manuscritos, pues de alguna manera, las lenguas se juntan al azar. Justamente esta película en particular resulta útil —desde el punto de vista del multilingüismo— para volcarnos ahora a analizar el fondo, es decir el contenido de sus creaciones.

ii. Fondo

Analicemos entonces esta misma película, *Le Toit de la Baleine* (1982), ya que es un ejemplo muy ilustrativo. Desde la primera escena es posible darse cuenta de que el multilingüismo atraviesa todos los diálogos y que al mismo tiempo, en ellos, la temática de la lengua es fundamental. El siguiente fragmento es una transcripción del comienzo:

Eva: Ist es nicht wunderbar?

Narciso: Enchanté. Quelle langue préférez vous?

Antropólogo: Le français.

Narciso: Magnifique. J'adore le français. Dommage que personne ne l'en parle.

Eva: Ist es nicht unglaublich?

²² Ruiz, Raúl: *Le Toit de la Baleine*, <https://www.cinematheque.fr/henri/film/56615-le-toit-de-la-baleine-raoul-ruiz-1981/> (consultado 1-II-2022).

Narciso: No entiendo holandés.²³

De esta manera continúan los diálogos a lo largo de toda la película: cada personaje habla en una lengua diferente, y algunos de ellos manejan varios idiomas. Aparecen cinco lenguas diferentes e incluso una es inventada que simboliza la lengua de los yaganes, un grupo étnico del sur de Chile. La película trata de una pareja joven, Eva y su marido antropólogo, que entablan amistad con un chileno, Narciso Campos, a la orilla del mar en Holanda. Narciso, quien habla con expresiones muy propias de los chilenos, los invita a su casa en la Patagonia donde viven los últimos dos indígenas yaganes que quedan en el mundo. La trama está inspirada en el relato de un antropólogo que quería demostrar las influencias del turco en una lengua indígena de América austral, pero las investigaciones fracasan cuando se dio cuenta de que los indígenas de ese lugar cambiaban de idioma cuando él se ausentaba, porque solamente hablaban su propia lengua entre ellos. En esta película, que reflexiona entorno a la coexistencia de diferentes idiomas, el paso de uno a otro e incluso la mezcla entre ellos, Ruiz no quiso que ningún actor hablase en su lengua materna para indagar en los malentendidos y todos los diversos comportamientos que suelen surgir al hablar una lengua extranjera. Esto puede ejemplificarse en la siguiente escena en la que el personaje de Narciso intenta decirle a una niña holandesa —la hija de la joven pareja— que no meta los pies en un hoyo que hay en la tierra:

Narciso: No, no, rentre. Mijita está lleno de caca eso. That's full of shit there. Chucha madre huevón, no hay forma de entender. Tu comprends pas ce que je te dis? Está lleno de caca, los zapatos te quedaron todos cagados, te van a cagar, huevón, Tu mamá te va a cagar, vikinga. Elle va te frapper, ta mère va te frapper, tu mamá, ta mère, your mother will [*se escucha el sonido del gesto de pegar con la mano*].

Niña: [*Cantando en holandés*]. Donderen deruit/ De donder door de hemel/ het knettert en het flitst/ de bliksem door de lucht/ dikker dalen/ naar de aarde/ De wolken trekken in snelle vlucht.²⁴

Respecto a esta película, el cineasta explicó su pasión por las lenguas en una entrevista de la siguiente manera:

²³ *Ibid.*, minuto 2:00 – 2:30.

²⁴ *Ibid.*, minuto 12:53 – 13:07.

Mis películas son muy habladas, la imagen sonora cuenta tanto como la visual. Me fascina todo lo que esté ligado a las lenguas y a los acentos. Los chilenos son capaces de hablar durante horas sin verbo ni sujeto. Sus frases se convierten en ruidos... Me interesa mucho un caso insólito de unos presos —un italiano, un ruso, un inglés— en un campo de prisioneros en Japón durante la Segunda Guerra Mundial, que terminan hablando tranquilamente latín, porque es su única lengua común. Imaginar los malentendidos ligados a sus acentos, me regocija.²⁵

Tomando en cuenta este regocijo de Ruiz respecto a los idiomas que se cruzan y los malentendidos, no nos resulta ahora tan raro el hecho de que hayamos encontrado aquellas palabras en diversas lenguas que aparecen repentinamente dentro de sus textos teatrales. Habiendo mirado recién aquellos dos ejemplos de diálogos en la película, podemos adquirir una nueva perspectiva respecto de los manuscritos, y es que no era sólo que Ruiz se dejase llevar al momento de escribir permitiendo que las lenguas surgiesen espontáneamente, sino que además gozaba de ello y se divertía.

Si en el apartado anterior llegamos a la conclusión de que su forma de escribir es desbordante, esta película nos habla de un contenido que también se desborda. La narración va más allá de los límites pues cada lengua hablada parte hacia una dirección diferente, abre un nuevo camino, de modo que la trama del film se ramifica a la manera de un río que encuentra nuevos cauces, según la imagen usada anteriormente.

En el caso de la obra de teatro *Edipo Iperboreo*, de la cual hemos visto aquí la mayor parte de los fragmentos, el contenido también se deja explicar bajo el adjetivo desbordante. Entre los 35 personajes que desfilan a lo largo de casi 80 páginas, uno de los protagonistas es un Edipo migrante, viejo, cojo y ciego que busca un lugar que lo acoja para morir tras haber sido expulsado de su país. En compañía de su hija Antígona, y otros personajes que corren una suerte de exilio similar, va vagando por los lugares más inusitados, desde el Polo Norte hasta una isla bárbara en mitad de un océano desconocido. Se trata sin duda de una ficción que intenta extenderse más allá de los límites, pues aún cuando Edipo muere en el destino final, sigue viviendo y viajando eternamente después de la muerte, aún cuando

²⁵ Ruiz, Raoul/ Morice, Jacques: «Les mille vies de Raoul Ruiz, réalisateur-tueur à gages», *Télérama*, (octubre 2010), <https://www.telerama.fr/cinema/les-mille-vies-de-raoul-ruiz-realisateur-tueur-a-gages,61266.php> (consultado 1-III-2022).

encuentra un lugar de acogida sigue siendo apátrida. Los diálogos del final son muy similares a los del principio de manera que la obra podría volver empezar indefinidamente, como se enuncia en uno de los diálogos:

Antígona: Es siempre la misma historia, ya sabes. Se trata de ti. [...]

Edipo: ¡Esto no se acaba nunca entonces!

Antígona: Pues al parecer no...²⁶

No en vano, los personajes migrantes cuestionan y ridiculizan constantemente las fronteras que se ven obligados a atravesar y en las que son interceptados. Esta pieza dramática de Ruiz sigue la línea de una ficción desbordante, porque constantemente se desvía de un hilo conductor. Se abren nuevos relatos que no llegan necesariamente a un desenlace final, entran y salen personajes sin que entendamos siempre su relación o su función.

Este aspecto concuerda con el análisis que el esteta portugués Jacinto Lageira elaboró del conjunto de la creación de Ruiz. En el ensayo introductorio de su libro, que recoge diversas entrevistas al cineasta chileno, Lageira utilizó la definición filosófica del universo de Pascal para describir el mundo que aparece en las ficciones de Ruiz —el cual es válido tanto para su teatro como su cine—: “El centro está en todas partes y la circunferencia en ningún lugar”²⁷. Se trata por lo tanto de un universo en el que no hay jerarquías, ninguna ficción es el centro por lo tanto ninguna es más importante que otra, y tampoco existen los límites, hay por ejemplo historias que no terminan, conflictos que no se resuelven.

Esta descripción de su obra ilustra un concepto emblemático en Raúl Ruiz, que es la oposición a lo que él llamó la “Teoría del Conflicto Central”, expuesta claramente en el primer capítulo de su libro *Poética del cine*²⁸. Para Ruiz esta teoría es la que rige la industria de entretenimiento estadounidense y ha impuesto a todas las creaciones modernas una estructura narrativa y dramática que él llamó en francés “à l’américaine”. La “Teoría del Conflicto Central” organiza todos los elementos de una ficción

²⁶ Ruiz (sin fecha), *op. cit.*, p. 9.

²⁷ Pascal, Blaise: «Pensées», en: *Œuvres*, vol. XIII, Section II, p. 73, cit. en: Lageira, Jacinto: «Présentation, cinéma majeur et mineur», *Raoul Ruiz, Entretiens*. Paris: Editions Hoëbeke, 1999, p. 8.

²⁸ Ruiz, Raoul: *Poétique du cinéma 1, Miscellanées*. Paris: Dis Voir, 1995, pp. 9-23.

bajo un conflicto principal que funciona como una columna vertebral bajo la cual se ordenan todos los sucesos. La atención se centra en la lucha entre protagonistas y antagonistas, y obliga a las situaciones más diversas a seguir una única línea directriz y a tomar partido por una de las dos posturas adversas que encarnan una visión binaria del mundo. Ruiz afirmó en este libro que nunca ha comprendido por qué una trama narrativa necesitaría ordenarse según un único hilo conductor si la vida no funciona de esta forma. El cineasta chileno mostró así el carácter limitante de las demarcaciones declarándolo incompatible con sus intereses creativos. Su postura en contra de la “Teoría del Conflicto Central” permite vislumbrar mejor los elementos distintivos del universo de Ruiz, a saber, la dispersión, la incoherencia, el vagabundeo, la espontaneidad y el desborde. Aspectos que, todos ellos, pueden interpretarse de diversas maneras hacia la desintegración de los límites impuestos por el imperativo de una sola flecha narrativa. Desde el punto de vista creativo, el caos y la contradicción funcionaban para Ruiz como un principio de movimiento. Esta postura explica el hecho de que, en sus obras de teatro y también en sus películas, se interesara tanto por poner de manifiesto las incoherencias inherentes a la vida cotidiana con su lógica incierta, cambiante, a merced del azar.

En este sentido, podemos percibir ahora que son también estos rasgos los que reflejan el multilingüismo de su escritura teatral inédita, por lo que es posible concluir aquí que la forma de escribir está en concordancia con el fondo, con el contenido de su obra.

IV. EL MULTILINGÜISMO COMO REFLEJO DE UNA VOCACIÓN MULTICULTURAL

El hecho de oponerse a la “Teoría del Conflicto Central” puede interpretarse como una postura ideológica: el lente con el que él miraba el mundo y que se reflejaba en su trabajo artístico. De esta manera, la concordancia entre la forma y el fondo en sus creaciones, que vimos anteriormente, se extiende para él como creador. No en vano, su nombre, la designación de sí mismo, se ve atravesada por la misma mezcla de lenguas que aparece en sus obras, testimonio de la mezcla de culturas. Según el lugar, Ruiz escribe su nombre de manera diferente:

A veces me llamo Raoul, a veces Raúl. En realidad es Raúl. El problema es que en Francia los ordenadores se enfadan por la ausencia de la 'ó'. Mal escrito, se convierte entonces algunas veces en Paul, así que terminé por agregar la 'ó'.²⁹

Bajo mi perspectiva, el pequeño cambio ortográfico en su nombre según el sitio es símbolo de apertura, de pertenecer a más de un lugar en particular, pues depende de donde esté situado, lo cual puede cambiar de un día para otro.

Este avatar de su nombre —Raoul o Raúl— se asimila a la adopción de sobrenombres diversos: su novela *Tous les nuages sont des horloges*³⁰ está firmada con el pseudónimo de Eiryo Waga, la película *Traité des ombres chinoises* (1982) con el seudónimo chino Wang Shi-Shen, y el artículo «Ellipse»³¹, lo redactó con el nombre francés de Paul Sima. Todos ellos encajan con las múltiples facetas que nos revela la intimidad de sus manuscritos multilingües.

Detrás de su fascinación por los idiomas, detrás del multilingüismo en el conjunto de su obra, tanto dramática e inédita como cinematográfica, se trasluce un gran interés por las diversas culturas. Si bien el exilio funcionó como una puerta de entrada a otros países, la noción de viaje y el transitar por culturas diferentes estaban presentes ya desde su infancia en la que acompañaba a su padre marino mercante en largas rutas transnacionales:

Cuando tenía doce años, fui a Ecuador y al Caribe. Y cuando tenía catorce años, estuve en Europa. Mi padre trabajaba navegando la línea Valparaíso-Hamburgo. Un pequeño viaje de cuatro meses. Cumplí catorce años durante el viaje. Así que debe haber sido en 1955. Primero [vi] Le Havre. Extraña coincidencia para mí, que un día dirigiría allí la Casa de la Cultura. Pero también pasamos por Rotterdam, Bremen, Hamburgo, Liverpool. Luego Nueva York, La Habana, el Canal de Panamá, Filadelfia, Baltimore, Polipuerto, Bolívar, Buenaventura, Bobitos, Callao, Talaga, Hijra.³²

²⁹ Ruiz cit. en Morice (2010), *op. cit.*

³⁰ Waga, Eiryo: *Tutte le nuvole sonne orologi/ Tous les nuages sont des horloges*. Bologna: Baskerville, 1991.

³¹ Sima, Paul: «Ellipse», *Art Press*, 212 (marzo 2007).

³² Peeters, Benoît/ Scarpetta, Benoît: *Raoul Ruiz, le magicien*. Paris: Les impressions nouvelles, 2015, pp. 17-18 (la traducción es mía).

En numerosas entrevistas Ruiz reveló que esta experiencia despertó en él un gran deslumbramiento por los territorios lejanos y las culturas diferentes. Una instalación artística que Ruiz montó en la Villette en París expresaba el encanto y la familiaridad con el universo marítimo y de los navegantes que había adquirido en su infancia. La instalación era una amalgama de elementos compuestos de pájaros y de frutas. Su objetivo fue reunir en un mismo lugar diversos elementos concretos provenientes de diferentes culturas que se podían comer, oler, tocar. Él buscaba así evocar

el imaginario de ultramar, de los viajes, de los productos acumulados, de las tiendas donde venden artículos exóticos, [se trataba] de experimentar emociones a través de sabores y olores pertenecientes a otras culturas y otras regiones del mundo.³³

Si observamos el conjunto de sus creaciones después del exilio (de las cuales hemos podido ver aquí tan sólo unos cuantos ejemplos, como *Edipo Iperboreo*, *Los magos*, *Le toit de la baleine*) es posible percibir que tanto en el teatro como en el cine las obras están impregnadas, de manera tangible o metafórica, de esta vocación multilingüe y multicultural. Esto lo podemos observar en la temática de los textos dramáticos que, a grandes rasgos, giran en torno al viaje, las fronteras, la identidad, los malentendidos, la nostalgia. La marca del exilio se advierte, ya desde una primera instancia al leer los títulos de las obras de teatro, en idiomas distintos, —lo que no significa que la pieza esté escrita en el mismo idioma que su título indica—: *Teatros del Mundo*, *Don Giovanni*, *Le Convive de Pierre*, *La scoperta dell' America*, *Amleidi, el tonto*, *La púrpura de la Rosa*³⁴.

Y por otro lado, una rápida mirada por su filmografía muestra que las películas tratan, con frecuencia, sobre las peculiaridades de diferentes culturas, el imaginario del mar y las rutas portuarias: por ejemplo, *Las tres coronas del marinero* (1983), *La ville des pirates* (1983), *La isla del tesoro* (1985), *Litoral*, *Cuentos del mar* (2008), entre otros. De hecho, la obra de Ruiz en su conjunto ha sido analizada desde la perspectiva del viaje, y en especial

³³ Ruiz, Raoul: *Entretiens*. Presentación de Jacinto Lageira. Paris: Éditions Hoëbeke, 1999, p. 65.

³⁴ Cf. «Raoul Ruiz, metteur en scène», <https://www.lecinemaderaoulruiz.com> (consultado 1-III-2022).

de un viaje marítimo³⁵, en el sentido de una nueva historia que se abre en cada puerto, una nueva historia con una existencia independiente de las demás, que sucede además en una lengua o una cultura diferente que el resto. Una de sus películas más conocidas, *Los misterios de Lisboa* (2010), la novela del escritor portugués Camilo Castelo Branco que Ruiz llevó al cine, son historias que se van abriendo, una después de la otra, sin un hilo o un fin común. El propio autor la describió como una ficción tentacular³⁶, debido a las incontables ramificaciones que suceden a lo largo de cuatro horas y media. Ruiz se vio atraído por “las ficciones de Camilo [que] se desbordan, sobrepasan los límites fijados por los eventos centrales de la narración, que despiertan de otras ficciones secundarias que dormían a la sombra del hecho romancesco”³⁷. Es preciso recalcar aquí, para cerrar, que el mismo Ruiz utiliza la palabra desbordante para describir el tipo de construcciones narrativas que le interesan.

CONCLUSIÓN

El paso del español, su lengua materna, al francés, en un primer momento es, como he mostrado anteriormente, el testimonio del exilio debido a que no se trata de una elección. Sin embargo, es a partir de este evento trágico que Ruiz comenzó a desarrollar una fascinación por las lenguas y el mundo que se esconde detrás de ellas. La relación con los diversos idiomas que Ruiz manejaba, a saber, el español, francés, italiano, inglés y portugués, va más allá del simple uso funcional de una herramienta de trabajo.

El proceso de escritura que revela el conjunto de sus manuscritos, antes y después del exilio, permite ver cómo a partir de su lengua materna, el español, se va tiñendo gradualmente de nuevas lenguas. Y si bien el punto de partida es el exilio, pues a partir de éste, ninguna de las obras muestra una única lengua, al final de cuentas, nos hemos dado cuenta de que éste funciona tan sólo como un puntapié inicial. A través del análisis de sus textos inéditos, hemos podido descubrir que el multilingüismo

³⁵ Un ejemplo es la conferencia de Gabriela Trujillo «¡Nitratos de ultramar! Cartografías marítimas imaginarias de Raúl Ruiz», presentada en la retrospectiva de Raúl Ruiz, de la Cinemateca francesa, París, marzo 2016, <https://www.cinematheque.fr/video/832.html> (consultado 25-XI-2011).

³⁶ Ruiz, Raúl: «Préface», en: Castelo Branco, Camilo: *Les Mystères de Lisbonne*. Neuilly-sur Seine: Michel Lafon, 2011, p. 7.

³⁷ *Ibid.*

en su escritura íntima refleja su manera de crear espontánea, lúdica y desbordante, que sigue muchas veces las pautas collage, pues hace convivir idiomas sin preocuparse de la coherencia. Al inicio nos preguntamos si acaso esta escritura personal mostraba una nueva faceta del autor que permanecía hasta ahora desconocida, a lo cual puede responderse que no es una dimensión nueva, pues hemos descubierto que esta forma de trabajar está en sintonía con el trasfondo que el conjunto de su creación artística transmite, dando uniformidad al fondo y a la forma.

En el último párrafo del prólogo de su libro *Poétiques du cinéma 1*, es posible encontrar cierta clave que puede ayudar a englobar aquí, a modo de conclusión, la perspectiva artística de Ruiz, y su manera de crear, lúdica y espontánea, mezclando los elementos más diversos provenientes de partes diferentes:

No soy un erudito y he encontrado la mayoría de mis referencias en mi biblioteca personal, lo que me ha permitido corroborarlas directamente. Pero leo en diagonal, viajando de un libro a otro y eso no está exento de riesgos. Es muy posible que aquí y allá, haya interpretaciones o comparaciones abusivas o sencillamente gratuitas. Pero este libro es un viaje y los viajeros deben saber que tomar caminos que no conducen a ninguna parte también forma parte del viaje.³⁸

El fragmento refleja, en primer lugar, que la espontaneidad de Ruiz no significa inventar a la ligera, sino que conlleva un trasfondo de erudición, se mueve dentro de cierta improvisación basada en el estudio. Por otra parte, aparece en este extracto la idea de caminos que no llevan a ninguna parte y del viaje como objetivo en sí mismo, sin ninguna finalidad o resultado preciso, la cual es fundamental en Raúl Ruiz, y nos revela, una vez más, su aversión a las metas, los fines y los objetivos.

La expresión leer en diagonal y el hecho de viajar de un libro al otro hacen referencia a la concepción creativa comparable a un viaje marítimo que hemos tratado aquí. Y a la vez, subraya el aspecto desbordante con el que hemos englobado su trabajo, gracias al análisis del multilingüismo, pues viajar de un libro al otro implica no ceñirse a los límites de un solo libro. Al igual que sus personajes, como por ejemplo Edipo, Ruiz podría viajar ilimitadamente de un libro a otro.

Si volvemos a la cita de Dante del comienzo, me parece que la siguiente frase toma ahora un nuevo sentido: "Peregrino y

³⁸ Ruiz, Raúl: *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Diego Portales, 2013, p. 14.

casi mendigo [...] como una plancha de madera sin vela ni timón, arrastrada hacia puertos, golfos y plazas públicas por el viento que sopla la penuria dolorosa”³⁹. En ella se alumbró la paradoja del exilio, aquel destino trágico que lo expulsó de su patria y al mismo tiempo, esos “puertos, golfos y plazas públicas” que se convirtieron cada uno en materia fértil para narrar nuevas historias. La “penuria dolorosa” de la que habla Dante es como si se hubiese convertido en una tinta que manchó con exilio toda su obra y dejó a Ruiz en un estado de viaje permanente. La escritura multilingüe y desbordante puede ser definida como una escritura quebrada por la flecha del exilio, pero es una escritura abundante y fértil porque se ve enriquecida de diferentes lenguas que abren, cada una, caminos nuevos que nunca terminan.

BIBLIOGRAFÍA

- Cahiers du cinéma*, 328, Supplément (otoño 1981).
- Chaim, Elisa: «Una broma seria. El teatro inédito de Raúl Ruiz», *Pensar & Poetizar*, 14 (2018), pp. 107-117.
- Farassino, Alberto: «La Memoria di Raul Ruiz dallo Schermo alla scena», *La Repubblica*, 4-IV-1989, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/04/04/la-memoria-di-raul-ruiz-dallo-schermo.html> (consultado 27-II-2022).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esthétique, La Poésie 2*. Paris: Aubier-Montaigne, 1965.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Barcelona: Alianza, 2007.
- Morice, Jacques: «Les mille vies de Raoul Ruiz, réalisateur-tueur à gages», *Télérama*, (octubre 2010), <https://www.telerama.fr/cinema/les-mille-vies-de-raoul-ruiz-realisateur-tueur-a-gages,61266.php> (consultado 1-III-2022).
- Peeters, Benoît/ Scarpetta, Benoît: *Raoul Ruiz, le magicien*. Paris: Les impressions nouvelles, 2015.
- Raoul Ruiz. Entretiens*. Presentación de Jacinto Lageira. Paris: Editions Hoëbeke, 1999.
- «Raoul Ruiz, metteur en scène», <https://www.lecinemaderaoulruiz.com> (consultado 1-III-2022).

³⁹ Alighieri, Dante, cit. en: Rojas (2005), «Decir el exilio en poesía», *op. cit.*, p. 1.

- Rojas, Waldo: «Decir el exilio en poesía» versión castellana del texto «Dire l'exil en poésie», «D'encre et d'exil 3: troisièmes rencontres internationales des écritures d'exil», *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1 (2005), <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-01-0116-003> (consultado 15-XII-2021).
- Román, José: «Raúl Ruiz: El guión lo hago al final», *Revista Enfoque*, 7 (diciembre 1986), pp. 37-41.
- Ruiz, Raúl: *Amledi el tonto*. Santiago de Chile: Hueders, 2017.
- *Edipo Hiperbóreo*, texto manuscrito, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).
 - «Entrevista para el programa de televisión *Off the Record*», <https://www.youtube.com/watch?v=Ef1Yok-LTcQ> (consultado 20-XI-2021).
 - *Hoja suelta*, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).
 - *Le Convive de Pierre*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1992.
 - *Le toit de la baleine*, <https://www.cinematheque.fr/henri/film/56615-le-toit-de-la-baleine-raoul-ruiz-1981/> (consultado 1-II-2022).
 - *Los magos*, texto manuscrito, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).
 - *Poétique du cinéma 1*. Paris: Dis Voir, 1995.
 - *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Diego Portales, 2013.
 - «Préface», en: Castelo Branco, Camilo: *Les Mystères de Lisbonne*. Neuilly-sur Seine: Michel Lafon, 2011, pp. 5-12.
 - «Sans désordre préconçu», *L'étincelle. Le journal de la création à l'Ircam*, 6 (noviembre 2009), pp. 18-20, https://www.ircam.fr/media/uploads/creation/etincelle/etincelle_6_-_novembre_2009.pdf (consultado 29-XI-2021).
- Sánchez Ponce, Matías: *Ruiz sobre la Vocación Suspendida*, 20-IX-2017, p. 1, <https://www.scribd.com/document/359369915/Ruiz-Sobre-La-Vocacion-Suspendida> (consultado 30-XI-2021).
- Sima, Paul: «Ellipse», *Art Press*, 212 (marzo 2007).
- Trujillo, Gabriela: «Nitrates d'outre-mer! Cartographies maritimes imaginaires de Raoul Ruiz», Cinemateca francesa (marzo 2016), <https://www.cinematheque.fr/video/832.html> (consultado 25-XI-2011).
- Waga, Eiryo: *Tutte le nuvole sonne orologi/ Tous les nuages sont des horloges*. Bologna: Baskerville, 1991.

