

# Teatro desde el exilio. La escritura permeable de Raúl Ruiz

**ELISA CHAIM**

University of Basel (Suiza)

## **RESUMEN**

Raúl Ruiz es ampliamente reconocido en el ámbito del cine experimental. Paralelamente se dedicó a la dramaturgia y sus textos dramáticos se conservan bajo la forma de manuscritos en su mayoría inéditos. Este ensayo propone un panorama general sobre estas obras escritas antes y después del exilio con el fin de desentrañar la forma en que el Golpe de Estado repercutió en su escritura teatral. El objetivo es indagar en sus textos inéditos como una ventana que nos permite entender la manera en que Ruiz se enfrentaba al exilio en París y la forma en que dialogan diversas culturas en sus creaciones dramáticas tras verse obligado a dejar su país natal.

## **PALABRAS CLAVE**

Teatro inédito · Raúl Ruiz · Exilio · Golpe de Estado · Escritura permeable

## **ABSTRACT**

Raúl Ruiz is widely recognized in the field of experimental cinema. In parallel, he dedicated himself to dramaturgy and his dramatic texts are preserved in the form of mostly unpublished manuscripts. This essay proposes an overview of these works written before and after exile in order to unravel the way in which the Coup d'état had an impact on his theatre writing. The objective is to investigate his unpublished texts as a window that allows us to understand the way in which Ruiz faced exile in Paris and the way in which various cultures dialogue in his dramatic creations after being forced to leave his native country.

## **KEYWORDS**

Unpublished theatre · Raúl Ruiz · Exile · Coup d'état · Permeable writing

Me imagino que entre los numerosos seguidores del cine de Raúl Ruiz alrededor del mundo, pocos conocen su faceta como dramaturgo. Ruiz es ampliamente reconocido por sus películas de corte experimental rodadas principalmente en Chile, su país de origen, y Francia; lugar de acogida tras el Golpe de Estado. Nació en Puerto Montt en 1941 y murió el 2011 en París. A lo largo de su extensa trayectoria que cuenta con más de cien películas, estableció un importante diálogo entre ambas culturas. Paralelamente también fue un hombre de teatro: dramaturgo y director. De forma silenciosa y continuada escribió obras de teatro, las cuales se conservan bajo la forma de manuscritos y que aún permanecen en su mayoría inéditas. A mi parecer, esta es una de las dimensiones menos conocidas de su trabajo y al mismo tiempo más consolidadas —después de su célebre labor cinematográfica—.

Durante mis estudios de teatro en París, por encargo de Bruno Cuneo, director del “Archivo Ruiz-Sarmiento”<sup>1</sup> del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso y gracias a la cineasta Valeria Sarmiento, esposa de Ruiz y a la vez montajista en la mayoría de sus películas, tuve acceso a un par de cajas guardadas en el clóset de la casa donde ella vivió con Raúl Ruiz en el exilio y donde finalmente ambos se establecieron. En estas cajas se conservaban montones de carpetas con obras teatrales mecanografiadas escritas en diferentes épocas de su vida.

Ya desde antes de viajar a Francia y enfrentarme con sus manuscritos dramáticos, empecé a investigar sobre el teatro de Raúl Ruiz, del que encontré escasa información. La poca investigación y difusión de su trabajo teatral no coincidía con la gran cantidad de manuscritos dramáticos correspondientes a casi todas las épocas de su vida, desde su etapa adolescente hasta sus últimos años. ¿Cómo puede mantenerse en estado manuscrito un ámbito tan consolidado de su trabajo? Esto revela para la comunidad teatral, un importante legado cultural que aún queda por explorar y sacar a la luz.

Hasta el momento, las principales referencias que he encontrado son por un lado los archivos de prensa de la época conservados gracias a su madre, quien recortó las notas y artículos cada vez que su hijo aparecía mencionado en el periódico y que actualmente se pueden encontrar en el “Archivo Ruiz-Sarmiento”. Y, por otra parte, su creación teatral aparece mencionada en las entrevistas que dio Ruiz muchos

**1-** “El Archivo Ruiz-Sarmiento fue creado el año 2014 por la Dirección del Instituto de Arte y el Sistema de Bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso con el objeto de acopiar documentación y promover el conocimiento de la obra de la pareja de cineastas Raúl Ruiz (1941-2011, Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisual 1997) y Valeria Sarmiento (1948-). (...) Cuenta con una gran cantidad de material manuscrito, bibliográfico y audiovisual, el que se encuentra alojado en una dependencia especial de la Biblioteca del Instituto de Arte, donde puede ser consultado por artistas e investigadores”. (Archivo Ruiz-Sarmiento, s.f.)

años más tarde, ya desde el exilio. En ellas hablaba de sus inicios en el teatro y repetía en diversas ocasiones la anécdota de que él había empezado a escribir porque una tarde, a los dieciséis años, perdió una apuesta en un bar. La apuesta se trataba de escribir cien obras de teatro. Un juego que Ruiz se tomó muy en serio, que dice haber cumplido bastante rápido en tan solo un par de meses y que fue finalmente el puntapié inicial para comenzar su carrera artística como dramaturgo en los años sesenta en Chile.

Cincuenta años después, yo me encontraba indagando en unas cajas de cartón —que en ese momento las percibía como el cofre metálico que alberga un gran tesoro— y me preguntaba si sería realmente cierto que Ruiz escribió cien obras de teatro en tan poco tiempo. Con mucha expectativa busqué aquellos textos. Me imaginaba que podrían estar numerados. Del uno al cien, con fecha, quizás en una carpeta especial, muy antigua con el título “Apuesta perdida”. Pero lo cierto es que todas las obras que contenían las dos cajas, aunque guardadas en carpetas, estaban bastante desordenadas y eran pocos los papeles en los que estaba anotada una fecha.

Había todo tipo de obras. Piezas de una sola línea, otras de más de cien páginas. Varias versiones de un mismo texto. Muchas obras incompletas. Escrituras de diversos estilos. Muchos textos de un sólo acto, pero también de dos, de tres, de cinco. Radio teatro. E innumerables hojas sueltas con apuntes y reflexiones sobre las mismas obras, anotaciones o ideas sueltas. Dentro de aquel magnífico caos, a pesar de la ausencia de fechas exhaustivas había una clara distinción: las obras de teatro escritas en Chile antes del Golpe de Estado y aquellas posteriores creadas en el exilio en las que se intercalaban diferentes lenguas. Quizás eso sea el exilio, me dije. Una mezcla. Mezcla de diferentes lenguas, diferentes culturas. Una mezcla impuesta, obligada.

A grandes rasgos, distinguí las primeras obras de Ruiz porque se encontraban escritas enteramente en español y además las hojas amarillentas eran frágiles y quebradizas por el paso del tiempo. Algunos de los títulos son *Babel*, escrita en estilo barroco, *Los trabajos de Hércules*, incompleta, con páginas desprendidas y sin numerar por lo que se vuelve difícil volver a ordenarla. *A escape*; una de las obras más extensas y terminadas. Sin ningún acontecimiento sobresaliente,

trata de dos hombres que escapan desde el inicio hasta el final, sin que se conozcan los motivos o el destino. Entre estas primeras piezas, se encontraban las obras que según los recortes de prensa conservados en el “Archivo Ruiz-Sarmiento” fueron llevadas a escena o leídas en público. La primera es la *La Estatua* de la cual existen varias versiones manuscritas y cuya representación conlleva la primera aparición de Ruiz en la prensa chilena en 1960, a los 19 años<sup>2</sup>. El año siguiente se lleva a escena *El niño que quiere hacer las tareas*, una obra simple en un acto que fue considerada por la revista de teatro de la Universidad Católica, una de las más prestigiosas de la época, la que se interesó en publicar la obra. La reseña escrita consideraba al joven autor como “un autor prometedor”, y la dramaturgia de la obra fue descrita como influenciada por Ionesco, con una postura crítica sobre la vida familiar en la sociedad occidental. A finales de 1961, con la publicación de su obra *El Zoológico* (pp. 6-12) en la revista *Teatro*, podría decirse que este se posicionó como una figura teatral emergente. De esta manera, al año siguiente conoció a la Compañía de los Cuatro integrada por Orieta Escámez, los hermanos Héctor y Humerto Duvauchelle. Este último recuerda que: “Raúl llegó lleno de papeles por todos lados y nos trajo varias obras en un acto” (como se citó en Cortínez y Engelbert, 2014, p. 461). De este encuentro, surgió la representación de las obras *La Maleta* y *Cambio de Guardia* en octubre de 1962 bajo la dirección de Víctor Jara, quien fue una persona muy importante en el aprendizaje teatral de Ruiz y un nombre clave en el teatro de la época. Ruiz relata: “De él aprendí mucho. Era un muy buen director de teatro. Seguí todo el proceso, me dejó estar en todo el montaje de la obra. (...) De él aprendí las triquiñuelas, la cocinería del teatro” (como se citó en de los Ríos, 2010, p. 54). Ambas obras se conservan de forma íntegra y en varias versiones mecanografiadas. En ellas aparecen las páginas numeradas y anotaciones a mano a un costado, lo cual revela que estas obras fueron más trabajadas. Estas dos obras pueden considerarse el debut profesional de Raúl Ruiz como dramaturgo, ya que son las que más protagonismo le dieron en la prensa de la época. Un fragmento de la crítica teatral del diario *El Mercurio* en 1962 dedicada a Ruiz a propósito de la obra *Dúo*, expresa: “Es necesario realizar un esfuerzo considerable para aprehender el significado de las metáforas llevadas a escena. Aun así, salimos a la calle rumiándolo y tratando de sondear su arcano sentido para quedarnos al final metidos en la confusión” (Recorte nr.29). En los diversos recortes de prensa es frecuente encontrar el adjetivo “bizarro” o “extraño” en las

**2-** El 21 de octubre de 1960, durante el Festival de Teatro Universitario celebrado en el Salón Rex de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, el Instituto Pedagógico de la Universidad Católica presentó *La Estatua*.

notas que analizan sus obras, además de que aparece reiteradas veces el estrecho parentesco de su dramaturgia con el teatro del absurdo.

Sobre su escritura en aquella época, Benoît Peeters, en una entrevista, le preguntó a Ruiz cómo eran sus piezas dramáticas de aquel tiempo. Ruiz comentó que él buscaba hacer lo contrario de lo que se acostumbraba en la época, es decir lo contrario al modelo americano en tres actos y donde los personajes se construyen en relación a un conflicto que funciona como estructura narrativa. Ruiz señaló que por ello sus obras de aquel periodo eran excéntricas: “deliberada y programáticamente excéntricas” (Scarpetta y Peeters, 2015, 27). Y en otra ocasión comentó: “en mis piezas, partía en todas las direcciones” (como se citó en Cortínez y Engelbert, 2014, 453).

Con el paso del tiempo Ruiz se fue interesando en el cine, y en particular por filmar lo cotidiano de la realidad chilena, con el objetivo de captar el espíritu de su lugar natal. La voluntad de captar aquella particularidad de la cotidianidad de Chile había sido según el joven dramaturgo, el motivo principal por el que, en un primer momento, dejó a un lado el teatro a principios de los años setenta. En una entrevista sobre sus primeros años de trabajo, Ruiz afirmó: “en aquella época tratábamos de entrar con cierta dignidad artística en nuestra propia realidad” (Scarpetta y Peeters, 2015, p. 37). Capturar su propio entorno pasó al centro de sus intereses artísticos y según él esto fue creando en él cierto desencanto con el teatro, pues comentó que en el ámbito de la escritura dramática sentía la necesidad de ser original, de crear historias extraordinarias, desvinculadas de lo cotidiano. Sin embargo, fue descubriendo que aquello que él inventaba solía corresponder con lo que otros ya habían inventado (Cortínez, 2014, p. 446). De esta manera se puede explicar la vinculación con el teatro del absurdo que se destacaba en los archivos de prensa de la época y al mismo tiempo el desencanto de Ruiz por intentar —quizás de forma forzada— desvincularse con las tendencias de la época y por ello, como él mencionaba, que su escritura fuera “deliberada y programáticamente excéntrica” (Scarpetta y Peeters, 2015, 27).

Ruiz explicó su creciente interés por dedicarse al cine debido a que este le permitía revivir “algunas cosas vividas” sin la artificialidad que, a su parecer, el teatro le imponía (cf. Cortínez, 2014, p. 446). Tras una corta y prometedora carrera en el ámbito dramático Ruiz habría sentido

el gran peso de la tradición teatral como una presión que lo inhibía, contrariamente a la ausencia o escasa tradición cinematográfica de aquella época en Chile. Así lo comentó en una entrevista:

El cine es un medio de expresión muy fuerte y que no parte de la base de una gran formación. El cine tú puedes empezarlo a hacer inmediatamente, pero en el teatro... frente a los dramaturgos de la época tú no puedes competir, frente a los novelistas tampoco, pero ningún cineasta francés o norteamericano por bueno que sea podrá competir en tu terreno, en tu casa, con tus amigos, en tu medio; la materia del cine es el registro de esa vida cotidiana [...] En tanto que nosotros hagamos películas chilenas, nadie podrá ganarnos, en el sentido que nadie podrá ir tan a fondo como nosotros mismos. (Cuneo, 2003, p. 23)

Los planos de las primeras películas del cineasta chileno funcionaban a menudo como una fotografía de la realidad, que incorpora todos los elementos incontables y azarosos del contexto. De hecho, el enfoque de Ruiz en este primer periodo, se podría resumir en una frase que él mencionó en una entrevista de 1970: "Filmar es, en el fondo, sacarse una foto en una plaza" (como se citó en Cuneo, 2013, p. 30). El trasfondo de esta apasionada voluntad de captar el contexto y el entorno era la concepción de un espectador activo. Ruiz la definió como cine de indagación: es "el cine que intentamos hacer nosotros, de indagación, en el sentido de buscar las claves nacionales. Al filmar una situación, tú la completas, tú la resuelves. Esa es la idea del cine de indagación" (como se citó en Cuneo, 2013, p. 32). La propuesta de un cine en el que el espectador no es pasivo frente a la película y debe completarla, está asociada a la profundidad de campo expuesta por el crítico de cine francés, André Bazin, según la cual existe en el cine una repercusión en las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, modificando así el sentido del espectáculo. Esta profundidad de campo:

implica, por tanto, una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico el espectador sólo tiene que seguir a un guía, dejar que su atención siga al director que elige por él lo que debe ver, aquí se le exige un mínimo de elección personal. De su atención, de su voluntad, depende en parte que la imagen tenga un significado. (Bazin, 2002, p. 143)

Entre los años sesenta y principios de los setenta en Chile la tendencia cinematográfica era la transmisión de un mensaje político claro y concreto. La investigadora Verónica Cortínez, describe que, en oposición a Ruiz, el cineasta Miguel Littin cultiva en aquella época de forma imperturbable “un arte que subordina la innovación estética al compromiso social” (2014, p. 557).

Una mirada sobre este primer cine de Ruiz conlleva a mi parecer una connotación profundamente política, pero no desde un contenido explícito, sino con la intención de retratar los detalles de un espíritu cotidiano y dar la libertad para que los y las espectadoras sacasen sus propias conclusiones. El enfoque político de Ruiz, no está en el contenido de las temáticas de denuncia con un enfoque político y social, sino en la forma, en descubrir el modo de ser y de hablar de los chilenos. Dejando a un lado el enfoque en el contenido y centrándose en la forma, Ruiz deconstruye las narraciones organizadas bajo una estructura para reflejar una realidad quebrada y así mismo carente de estructura. Esta característica también se aleja del teatro chileno de la época, en el que se observan temáticas de fuerte “compromiso con el momento político que buscaban cuestionar la situación social del país”, como afirma el director y dramaturgo Pierre Sauré Costa a propósito de los textos de Isidora Aguirre contemporánea a Ruiz (como se citó en Aguirre, Rojas, 2014, p.11). En esta línea también se encuentra a dramaturgos de esta época como Egon Wolf, Luis Rivano o Juan Radrigán. Y aunque coincide con los intereses políticos de Ruiz y en ellos también se pone de relieve la cultura popular y la marginalidad, tiene otro enfoque artístico. Ruiz está enfocado en retratar la forma de la cotidianidad chilena desde un enfoque más abstracto.

El “cine de indagación” tenía como objetivo ir en busca de las claves nacionales en el sentido de descubrir el espíritu que caracterizaba la cultura de los sectores populares, entendida como una cultura de resistencia a la agresión cultural llevada a cabo por la clase dominante. Para Raúl Ruiz, toda la violencia provenía de la “cultura oficial”, de sus formas de enseñanza, de su manera de imponer el aprendizaje y el comportamiento.

Durante una entrevista, el cineasta reveló su intención de analizar, a través del cine, en la dimensión profunda del carácter de los chilenos que generalmente permanece oculto: “Se tiene siempre la sensación de

que estamos frente a comportamientos deshilvanados; de que la gente, los personajes, son témpanos que dejan ver muy poco de sí y mantienen sumergido lo que es más importante” (como se citó en Cuneo, 2013, p. 37). Su apuesta cinematográfica apuntaba a sacar a la luz aquellos rasgos profundos de la cultura chilena para producir una identificación:

[Un cine de indagación] me parece más necesario que nunca. Creo que es fundamental hacer un cine que provoque una identificación o, más exactamente, una autoafirmación a todos los niveles, incluso los más negativos, por parte de todos nosotros. La función de reconocimiento me parecía, y me sigue pareciendo, la investigación más importante sobre los mecanismos reales del comportamiento nacional. (Cuneo, 2013, p. 36)

En otras dos entrevistas, una en 1972 (Cuneo, 2013, pp. 36-44) y otra de 1998 (Cuneo, 2013, pp. 175-80), con una diferencia significativa de 26 años, Ruiz expuso que en ambos periodos se había ceñido a la misma voluntad de producir signos cinematográficos susceptibles de provocar en el espectador una identificación o autoafirmación que le lleve a asumirse como perteneciente a un lugar concreto, a un espacio determinado, y no a otro. Para Ruiz este proceso activo de reconocimiento por parte del espectador se producía a través del lenguaje cotidiano de la sociedad chilena. En él Ruiz percibió la implantación de esta cultura dominante y, por lo tanto, su gesto político consistió en registrar todos estos comportamientos lingüísticos para lograr un efecto de reconocimiento en los y las espectadoras y, de este modo, revelar y reivindicar ciertos rasgos esenciales de la cultura popular. El atributo principal de la identidad chilena que Ruiz exploró a fondo fue la incoherencia en el lenguaje de la vida cotidiana. Se trata, en efecto, de las modalidades locales y vernáculas del castellano local. Son estas modalidades dialectales, con su carga sociológica y psicológica marginal, las que remiten a una fractura propia de una lengua herida y coja, a ese espacio por el que se cuele una pluralidad mal resuelta de significados en la comunicación ordinaria. De manera paradójica, Ruiz pareciera intentar mostrar que la única consistencia de Chile, del país, reside finalmente en la palabra; ella llena los vacíos, llena los espacios fuera del marco, reúne a los seres fuera de campo:

Los chilenos hablamos un castellano fracturado, doloroso, con una sintaxis sorprendente, y que uno piensa que es una mezcla de

dos idiomas (...). pero es evidente que los chilenos no hablamos el español mezclado con el mapuche, con el huilliche. Hablamos con un lenguaje hipotético, es una especie de lo que en cine se llama espacio off. (Ruiz, 2009, p. 4)

Este espacio hipotético, a la manera de un espacio que queda abierto en el lenguaje de la vida cotidiana, fue el objetivo de las observaciones de Ruiz sobre el comportamiento de los chilenos, porque para él era precisamente en esa cotidianidad donde se configura la dimensión profunda de un determinado modo de ser. Ruiz había observado detenidamente que la forma de hablar de los chilenos encarna su afición, no siempre consciente, a los disparates; había observado con detenimiento sus cambios bruscos a nivel lingüístico, como por ejemplo cambiar el tono repentinamente o hablar muy animadamente de nimiedades. Ruiz se maravillaba ante la capacidad de los chilenos para realizar proezas lógicas, como su tendencia a ser tautológicos y contradictorios a la vez, o a hablar en la mesa todos a la vez y, sin embargo, asegurar que se trata de un diálogo (cf. Cuneo, 2013, p. 4).

Tenía buen oído, cuando rodaba en Chile, para jugar con la torpeza, los accidentes del lenguaje chileno, la forma de hablar en la vida cotidiana que tiene sus particularidades. Por ejemplo, los chilenos pueden hablar sin verbos y un poco sin sujeto. Pueden hablar sin que se sepa de qué están hablando. Traducido, podría convertirse en Beckett. Excepto que es así realmente. (Ruiz, 2004)

Esta forma de expresarse que retratan las primeras películas de Ruiz antes del Golpe fue definida por el filósofo y amigo del cineasta, Andrés Claro, como “estilo de bar”; ese espíritu cotidiano que impera en la conversación, y más concretamente la huella del absurdo que baña la conversación (2015, p. 138). El “estilo de bar” pone de relieve la incoherencia como un tópico de la cultura chilena que Ruiz pone en valor. De esta manera, aquel “estilo de bar” se posiciona, a la manera de una postura política, contra una concepción lineal y causal de la narración que impone la industria norteamericana. La resistencia de Ruiz ante una ficción guiada por una flecha narrativa coherente, por una única ficción y todos los aspectos que se derivan de este principio, fue una postura que el cineasta plasmó a lo largo de toda su obra y que alcanza su más clara exposición en el primer capítulo de su libro

*Poética del cine* (2013, pp. 9-23). Con un enfoque crítico Ruiz creó el término “teoría del conflicto central” para designar el tipo de estructura narrativa y dramática “a la americana”, en la que todos los elementos están obligados a ordenarse bajo un único conflicto principal y forjando una concepción binaria del mundo; la lucha entre protagonistas y antagonistas. Su postura en contra de esta estructura permite un mejor acercamiento a los elementos distintivos del universo propio de la cultura chilena que él buscó evidenciar, a saber, la digresión, las paradojas y las contradicciones, la incoherencia, la deriva aleatoria, la dispersión, la polisemia de ficciones. Es así como se observa la manera en que Ruiz llega nuevamente al absurdo, pero desde un lugar distinto al de sus primeros años de juventud como dramaturgo.

Con este definido enfoque artístico tan marcado de sumergirse en lo propio de la cultura chilena, ¿qué sucede con sus creaciones tras el Golpe de Estado? ¿Cómo sobrevive Raúl Ruiz en la cultura francesa que lo acogió en el exilio? ¿Es posible seguir profundizando en el contexto local siendo un extranjero? ¿Cómo sobrevive ese interés y esa perspectiva tras un cambio de lugar impuesto, obligado? ¿Cómo se enfrenta al exilio? Y en otra dirección: ¿Por qué si Ruiz había decidido dejar a un lado el teatro para dedicarse al cine se encuentran tantas obras de teatro manuscritas?

Contrariamente a lo que podría pensarse al mirar la extensa filmografía que Ruiz desarrolló desde el exilio en Francia, la lectura detenida de sus piezas dramáticas me llevó a descubrir que todo ese contenido y orientación artística de sus primeras películas hechas en Chile antes del Golpe, justamente ese mismo enfoque que lo llevó a abandonar el teatro para pasarse al cine, lo encontró durante el exilio volviendo a la escritura dramática.

Con el exilio Ruiz desarrolló en sus manuscritos teatrales aquella perspectiva que buscaba retratar la realidad concreta y el contexto incluyendo los elementos azarosos del entorno, a la manera de “sacarse una foto en una plaza”, por volver a sus propias palabras. No es que sus textos teatrales buscasen ser una fotografía de la realidad cotidiana de la vida en París, pero retrataban su realidad interna como exiliado. En este sentido conserva los mismos propósitos e intereses y desarrolla de manera aún más profunda la incoherencia en el lenguaje, pero cambia la óptica, pues tras el Golpe de Estado el foco de sus

creaciones estará puesto en su condición del exilio y en la manera en que las lenguas y las culturas nuevas se van mezclando con la propia.

Los manuscritos dramáticos de Ruiz después del Golpe, cuyas hojas se conservan en mejor estado y el papel es menos amarillento, se distinguen de los primeros tanto a nivel de forma como de contenido. En primer lugar, cambia la forma de su escritura: mezclan diferentes idiomas y universos culturales sin preocuparse por la coherencia. Si aquellos escritos antes del Golpe buscaban premeditadamente el absurdo, de forma calculada y elaborada, con el exilio, pareciera que aquella incongruencia se presentaba de forma espontánea en sus textos dramáticos, pues en ellos se deja llevar por los nuevos cruces y posibilidades, abriendo paso a ese mecanismo de diálogo —y de lucha interna— entre lo propio y lo ajeno que padece el exiliado.

Respecto al contenido, la escritura dramática de Ruiz tras el Golpe intercala la temática de la cotidianidad con el viaje, las fronteras, la patria, la nostalgia. Lleva el rastro de ese quiebre y al mismo tiempo una apertura que le permite insertarse e implicarse con los nuevos lugares. El imaginario del mar y las travesías marítimas es fundamental en el análisis de la época de Ruiz tras el Golpe, pues se encuentra una correspondencia a nivel narrativo. El sentido del viaje marítimo que encarna su poética es el de una nueva historia que se abre en cada puerto y tiene una existencia independiente de las demás, probablemente en una lengua o en una cultura diferente.

Una breve mirada sobre los títulos de esta época, ya revela el multilingüismo a nivel formal y las temáticas del exilio y la apertura hacia nuevas culturas y nuevas concepciones del mundo, desde el punto de vista del contenido. Algunas de estas obras de teatro, también conservadas en el “Archivo Ruiz-Sarmiento” son: *Le convive de Pierre*, *La Creazione del mondo o La Conquista dell'America*, *Edipo Iperboreo*, *I maghi*, *Don Giovanni*, *La clé du jardin perdu*, *Amledi*, *el tonto*.

Me parece interesante observar un paralelo entre las diferentes lenguas que pueblan los títulos y las obras de Ruiz tras el exilio y la modificación de su propio nombre: “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 ‘o’. Mal escrito, se convierte entonces algunas veces en Paul” (Morice, 2010, s.p.). Según

el lugar donde se encontraba Ruiz escribía su nombre diferente, Raoul o Raúl y este pequeño cambio ortográfico resulta significativo si se entiende como un signo de apertura y flexibilidad, aunque al mismo tiempo como una huella del exilio, del ya no pertenecer a un solo lugar. La ortografía en su nombre pasa a depender del lugar donde se sitúe. A esto se suman los diversos seudónimos que utilizó: *Tous les nuages sont des horloges*, novela publicada en 1991 está firmada por Eiryo Waga, el cortometraje *Traité des ombres chinoises* de 1982 lleva el nombre ficticio chino de Wang Shi-Shen, y un artículo titulado “Elipse” en 2007, lo redactó con el sudónimo francés de Paul Sima. Todos ellos encajan con las múltiples facetas que revelaron la intimidad de sus manuscritos multilingües.

El crítico literario Edward Saïd define el exilio como “la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza” (Saïd, 2013, p. 226). En estos términos, se podría decir que la escritura teatral desde el exilio de Raúl Ruiz conlleva intrínsecamente una herida, pues se observa la manera en la que se van intercalando universos profundamente diversos. Es probable que justamente aquel “estilo de bar”, aquella incoherencia y aquella digresión en la que Ruiz había profundizado en su primer cine, fueran las características que le permitieron incorporar con gran flexibilidad los nuevos horizontes que se presentaban en su condición de exiliado.

No debe olvidarse la condición de manuscritos inéditos de la mayoría de sus piezas teatrales, lo cual significa una escritura frágil, que no está fijada en una versión definitiva. Al haber permanecido inéditos sus textos todavía están —de cierta manera— en proceso de creación, no se han solidificado. A la fragilidad de su condición manuscrita, se le añade la imagen de un tejido permeable en el sentido que absorbe la información del entorno, se deja influenciar fácilmente por su contexto. Esto permite una conexión profunda entre la escritura y el entorno específico donde se sitúa. Tomaré el ejemplo de la obra *Edipo Hiperbóreo*, escrita y dirigida por Ruiz a finales de los años ochenta en la localidad de Buti en Italia, que constituye una de sus creaciones teatrales del exilio más importantes y que había permanecido inédita hasta su publicación este año en la editorial Overol. El texto, que a nivel temático gira en torno al exilio y la búsqueda interminable de un

lugar de acogida, estaba arraigado a un contexto específico, incluía referencias precisas al lugar donde fue representado, pero al mismo tiempo se intercalaban referencias a la propia condición de Ruiz como exiliado, pasando así a tener una importante huella autobiográfica. En los manuscritos originales se apreciaba la mezcla entre diferentes lenguas. El español, su lengua materna, el francés como su herramienta principal de trabajo en su nueva cotidianidad de exiliado y al mismo tiempo el italiano, el idioma en el que se comunicaba con los actores y en el que se representó la obra.

Me parece que es posible hablar de una escritura permeable que funciona como una esponja, pues absorbe los diferentes idiomas que deambulan en el entorno y permite también acoger las derivas aleatorias del momento, sin pensar en la correspondencia lógica. Buscando la definición de la palabra permeable, considero que se condice con sus textos dramáticos del exilio. El diccionario arroja dos acepciones de permeable: “Que puede ser penetrado por el agua u otro fluido” o bien, “que se deja influir demasiado por las acciones u opiniones de los demás” (WordReference, s.f., definición 1, 2). En sintonía con ambas acepciones, el texto de *Edipo Hiperbóreo* en particular, pero también el resto de los manuscritos de teatro inédito de Ruiz del exilio se dejan penetrar por los diferentes idiomas del momento y esto mismo devela la gran influencia que recibe del contexto en el cual habita. Así, la obra establecía un diálogo directo con la localidad donde se representaba la obra y el montaje ponía de relieve el hecho de que Ruiz, como autor con un trasfondo de exilio, extranjero en Buti, no trajo un relato propio a un lugar ajeno, sino que –a través del mecanismo de una escritura permeable– escribió un texto capaz de incorporar dentro de sí mismo una narrativa local de la que él no formaba parte, pero que supo adoptar y adaptarla a su texto. Este aspecto se observa también en el contenido de ciertas escenas que incorporan personajes y referencias a la cultura local de Buti.

De esta manera su escritura teatral tiene la capacidad de conectarse con nuevos lugares, siendo esta su debilidad y al mismo tiempo su fuerza. Esta doble cara es un aspecto fundamental que Saïd también destaca en su ensayo Reflexiones sobre el exilio: “Pero si el verdadero exilio es una condición de abandono terminal, ¿por qué se ha transformado tan fácilmente en un motivo tan poderoso e incluso

enriquecedor de la cultura moderna?” (Saïd, 2013, p. 226). Uno de los aspectos provechosos, es –en el caso de la escritura ruiziana– la capacidad de adaptación y la disposición de apertura ante una nueva cultura. Las creaciones dramáticas desde el exilio de Ruiz conllevan una flexibilidad y apertura tal desde el punto de vista estructural y temático, que tienen la posibilidad de unirse a su entorno. Y de esta unión se crea un beneficio en ambas direcciones, a la manera de un intercambio. Su obra teatral aporta al contexto en el que se inserta y viceversa, de la misma forma en que sucede en el exilio, la persona exiliada encuentra alivio en el lugar de acogida al mismo tiempo que este último se enriquece con su llegada. A través de las obras de teatro de Ruiz, creadas en este contexto de exilio, el público tenía la posibilidad de percibir elementos de su entorno desde una nueva perspectiva. Es el mismo intercambio que explica Saïd, a propósito de los no exiliados que encuentran beneficios del exilio a la manera de un motivo redentor: “Al igual que los eruditos itinerantes medievales o los esclavos griegos sabios del Imperio romano, los exiliados —los más excepcionales de ellos— suavizan sus entornos” (Saïd, 2013, p. 242). Los nos exiliados se enriquecen de una nueva cultura y sus nuevas perspectivas. El exilio hace de la escritura dramática de Ruiz, una escritura permeable, es decir abierta. Por un lado, las aperturas son las heridas, esas grietas imposibles de cicatrizar que deja el exilio, pero por otra parte son también estas las que permiten el enriquecimiento y las nuevas posibilidades de diálogos e intercambios.

## REFERENCIAS

- AGUIRRE, I. Y ROJAS, M. (2014). *Población esperanza*. Nadar.
- ARCHIVO RUIZ-SARMIENTO. (s.f). <https://arte.ucv.cl/archivo-ruizsarmiento/>
- BAZIN, A. (2002). *Qu'est-ce que le cinéma?* CERF.
- CLARO, A. (2015). Los cinco sentidos de Raúl Ruiz. *Pensar & Poetizar* (12), 137-147.
- CORTÍNEZ, V. Y ENGELBERT, M. (2014). *Evolución en libertad, el cine chileno de fines de los sesenta*. Cuarto Propio.

- CUNEO, B. (Ed.) (2013). *Ruiz, entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Universidad Diego Portales.
- MORICE, J. (2010). Les mille vies de Raoul Ruiz, réalisateurs à gages. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/cinema/les-mille-viesde-raoul-ruiz-realisateur-tueur-a-gages,61266.php>
- RUIZ, R. (2013). *Poéticas del cine*. Universidad Diego Portales.
- RUIZ, R. (2023). *Edipo Hiperbóreo*. Overol.
- RUIZ, R. (2009). Entretien avec Raoul Ruiz. Entrevistado por François Bovier, Raphaël Oesterlé, y Cédric Fluckiger. *Décadrages* (15). 78-86.
- RUIZ, R. (2004). L'esprit de l'exode ou la mélancolie chilienne : Entretien avec Raoul Ruiz. *Hors Champ*, 09/2004. [https://www.lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/entretien/entretien\\_dias\\_de\\_campo\\_montreal2004.pdf](https://www.lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/entretien/entretien_dias_de_campo_montreal2004.pdf)
- SAÏD, E. W. (2013). *Reflexiones sobre el exilio*. Random House Mondadori.
- SCARPETTA, G. Y PEETERS. B. (2015). *Raoul Ruiz, le magicien*. Les impressions nouvelles.
- WORDREFERENCE, (s,f.). *Permeable*. En <https://www.wordreference.com/definicion/permeable>

**RECEPCIÓN:** 08/05/2023

**ACEPTACIÓN:** 25/07/2023

**CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:**

Chaim, E. (2023). Teatro desde el exilio. La escritura permeable de Raúl Ruiz. *Teatro*, (9), 127-141.