

# RAÚL RUIZ:

## EL CINE COMO TRADUCCIÓN DE LO REAL

[ RAUL RUIZ: FILMMAKING AS TRANSLATION OF ACTUALITY ]

FERNANDO PÉREZ VILLALÓN\*

\*  
Fernando Pérez Villalón  
Académico Universidad Alberto Hurtado  
Departamento de Arte y Departamento de Lengua y Literatura  
Santiago, Chile

REVISTA 180

---

**Resumen:** Este ensayo propone una aproximación al cine de Raúl Ruiz a partir de la noción de traducción, entendida como un proceso de transformación y no como copia degradada del original. Se comentan primero las apariciones de la *traducción propiamente tal* en su cine y en su obra escrita, luego sus reflexiones teóricas acerca de los procesos de *traducción intersemiótica* y, finalmente, se proponen algunas consideraciones en torno al modo en que su cine traduce formas de organización, motivos y relatos tomados de otras artes, en particular de la literatura, como instancia de lo que la teoría reciente llama *transmedialidad*.

**Palabras clave:** Traducción / Raúl Ruiz / transmedialidad

**Abstract:** *This essay suggest the approach to Raul Ruiz films from the translation notion understood as a transformation process and not as a degraded copy from the original source.*

*Appearances of the “translation for itself” in his written and filmed work will be first commented to later refer to his theoretical reflections upon the “intersemiotic translation” processes. Finally, some considerations on how filmmaking is translated into forms of organization, reasons and stories taken from works of art, particularly from literature, as an instance for what the recent theory calls “transmediality” will be proposed.*

**Keywords:** *Translation / Raul Ruiz / transmediality*

---

Nunca olvidaré la cara compungida de las traductoras simultáneas cuando, en el ciclo de conversaciones acerca de su obra durante la primera gran retrospectiva organizada en su país de origen, Raúl Ruiz (1941-2011) se dedicó a hacerles la vida imposible a ellas, al público y a sus interlocutores pasando en mitad de una frase del castellano al francés y viceversa, como si quisiera provocar un cortocircuito en el flujo de información del diálogo. Su obra exploró frecuentemente el malentendido y lo enigmático a través de los problemas, paradojas y posibilidades de la traducción.

Todos los que hayan leído con alguna atención su obra escrita sabrán que ella estuvo sujeta a los equívocos de los procesos de traducción. Ruiz frecuentemente redactaba en castellano sus ideas, para luego presentarlas en inglés, italiano o francés y extraviar los originales, de manera que textos clave como “Las seis funciones del plano” y las *Poéticas del cine* han debido traducirse al castellano a partir de las versiones inglesa y francesa, respectivamente. Esta accidentada historia le ha causado sin duda varios dolores de cabeza a sus editores y traductores y ha generado un alto número de erratas y desvaríos que creo que al propio Ruiz le habrían causado más gracia que molestia. Sospecho que el relativo descuido con respecto a sus manuscritos tiene que ver con el amor por la oralidad, la elocuencia digresiva, el discurso improvisado que se deja llevar por impulsos repentinos, que pierde o enreda el hilo, lo que es por cierto otro motivo recurrente de su cine.

A Ruiz la experiencia de la traducción le fue impuesta en parte por el exilio en Francia, donde residió a partir de 1974, pero se trató al mismo tiempo de un destino adoptado con decisión y de un juego al que se entregó con la misma energía, humor e inventiva con las que abordaba todo lo que hacía. Por otra parte, la cuestión de la traducción estaba ya presente antes de su partida forzada de Chile. El motivo de la *traducción propiamente tal*<sup>1</sup> aparece con bastante frecuencia en sus películas, habladas en idiomas tan variados como los contextos en los que trabajó Ruiz, y que incluyen el castellano de Chile, el mapudungún, el inglés, el francés, el italiano, el chino, el portugués, el alemán, el holandés y alguno que otro idioma inventado. La primera referencia explícita a la traducción que he encontrado está en *Palomita blanca* (filmada en 1973) durante una escena en una discoteca, en la cual dos jóvenes de clase alta (Juan Carlos y Cristián) sostienen un curioso diálogo en inglés frente a María, la protagonista:

**Cristián** Remember that guy from that ship, the John Donne, in that night in Valparaíso, in the American bar, and all the policemen there? Yes, I do; yes, I do; aha, yes I do...

**Juan Carlos** Between no more.

**Cristián** Yes, and drink a chair.

**Juan Carlos** I hope you six o'clock.

**Cristián** Un tipo más pesado que shell of his mother...

“Eso lo entendí”, interrumpe María. “No pues, no lo entendiste”, replica Cristián. “Sí entendí, sí sé lo que quiere decir”, insiste

ella. “O sea sabí lo que quiere decir, pero estai mal, porque esa custión es una traducción literal, ¿te dai cuenta?” La escena resume magistralmente algunos de los problemas de la traducción: las expresiones en inglés utilizadas por los personajes solo cobran sentido si se comprende que son calcos torpemente literales desde el castellano, una suerte de compilación de errores de un traductor principiante o automático, dotado de un diccionario que ofrece equivalencias entre términos, pero es incapaz de determinar cuáles son pertinentes según el contexto.

La exploración de la traducción y del encuentro entre lenguas como malentendido se exagera fuertemente en *Diálogo de exiliados* (Francia, 1975), una película que explora un registro satírico en fuerte tensión con el complejo contexto político del que surge. En una escena memorable, una de las francesas encargadas de acoger a los chilenos en su país expresa, en un lenguaje sumamente formal, una serie de quejas respecto de su comportamiento, que uno de los exiliados traduce selectivamente, hablando al mismo tiempo que ella, y en un registro coloquial que pone en duda la gravedad de los problemas planteados. Ella comienza con las frases “J’espère que vous avez bien déjeuné, camarades. J’ai quelques petites choses a vous dire, il y a quelques petits problèmes”, que el traductor condensa como “Tiene problemas, compañeros”, eliminando la introducción de cortesía y las fórmulas destinadas a atenuar la agresividad del reproche. “Les camarades marocains” se vuelven “los turcos de al lado”, la frase “Vous savez très bien aussi que les enfants doivent jouer dans



la cour, (...) vous savez qu'ils ne peuvent pas jouer dans les couloirs, ils sont tout le temps dans les couloirs" se convierte en "los cabros chicos, hueón, que juegan todo el día en el pasillo hueón y no juegan jamás en el patio hueón". En este caso, el tono de la interpretación y el cambio de registro formal a coloquial ponen en entredicho la pertinencia del mensaje transmitido: se conserva a grandes rasgos el sentido, pero se sabotea su intencionalidad. La película está llena de esos juegos con la incompreensión lingüística, cultural y política, abordada con un humor cáustico que fue considerado como una traición imperdonable por muchos miembros de la comunidad de chilenos en el exilio en ese momento. En otras palabras, la propia recepción de la película es una muestra de los equívocos que a Ruiz le interesaba explorar en su cine.

Esta película fue en cierto sentido la última de la etapa chilena de Ruiz, la última que se ocupó de capturar los matices del habla nacional, sus ambigüedades, su carencia de lógica, su carácter divagatorio, un tema central en la obra temprana del cineasta. La obra europea de Ruiz abandona esta exploración de lo coloquial, que según él en francés le habría sido imposible, y opta por utilizar un lenguaje hipercorrecto, formal, sumamente literario, artificial y atemporal. Varias de las películas europeas de Ruiz continúan incluyendo, eso sí, guiños al problema de la traducción y de las diferencias entre lenguas. La que más radicalmente juega con estas paradojas es *El techo de la ballena* (1982), que comienza con una voz en off en holandés, pasa rápidamente a un diálogo en alemán entre dos personajes (Luis y Eve),

que cuando conocen a un tercero, un chileno llamado Narciso, comienzan a comunicarse en francés (aunque cuando la mujer exclama "Ist es nicht ungläublich?", en alemán, el chileno declara en castellano que no entiende holandés). La película carece de argumento propiamente tal, pero en su centro está la relación de este trío de personajes con un par de indios yaganes que viven en la casa en la Patagonia de Narciso, a donde van a parar los tres amigos.

Luis, antropólogo de profesión, decide investigarlos. Se propone en primer lugar aprender su lengua, para lo que les muestra diversos objetos y les pregunta por sus nombres. Los indígenas responden repitiendo la expresión "yamas gutan", con entonaciones levemente diversas. La respuesta se aplica a una cuchara, una escobilla, una grabadora, unos prismáticos, una plancha. Al salir, se despiden con la misma palabra. Luego Narciso, usando un diccionario, le explica el sentido de los términos "meushin" ("ver a los otros, resucitar, tener hambre, guerra contra el enemigo, lluvia, verano"), "keyón" ("caminar con mal tiempo, barco de carga, perro, opinión que los otros tienen de ti, piedra que te arrojan a la cabeza cuando ofendes a un viejo, aplastar un niño contra una roca, eclipse de sol, eclipse de luna, luna, estrellas") y "mechupke" ("madre, padre, mar, República de Chile, República de Argentina, fruta en conservas, hijo, perro, canción cantada por otros, oposición definitiva entre dos tribus, (...), muerte, hospital de Punta Arenas, piedras de río, luz de la luna").

La película no es solo un comentario irónico respecto de las pretensiones de la etnografía

- ~ Ruiz - Dialogos de exiliados 1
- ~ Ruiz - Dialogos de exiliados 2
- ~ Ruiz - Dialogos de exiliados 3
- ~ Ruiz - Dialogos de exiliados 4



de acceder al “otro primitivo”, sino que una exploración de algunos de los problemas más complejos de la traducción. Los dos casos que se presentan en esta escena están llevando a un extremo la posibilidad de que una lengua tenga solo un término para algo que en otra lengua se denomina de modos diversos, y la dificultad que supone para la traducción la decisión entre las múltiples acepciones de un término, en algunos casos muy distantes unas de otras. Pero la película plantea además un problema que le ha interesado a la filosofía del lenguaje: la imposibilidad de determinar el significado de un término a partir de la ostensión de un objeto. Willard Van Orman Quine (1908-2000), en su conocido texto “Significado y traducción” (2000), imagina como ejemplo de esto a un lingüista intentando aprender el idioma de una tribu indígena. Un indígena apunta a un conejo y pronuncia la palabra “*gavagai*”, ante lo cual el lingüista asume la equivalencia entre ese término y “conejo”. Pero en realidad no tiene cómo saber si el término no se refiere al color del conejo (blanco), a otra propiedad suya (hermoso, sabroso, ágil), a la categoría a la que pertenece (animal), que bien podría no existir en nuestro idioma (animal que salta, animal comestible, animal sagrado), a la acción que ejecuta (saltar), a la relación del hablante con el animal (mío), o al nombre propio de una mascota. Es más que probable que Ruiz conociera el ensayo de Quine, dada su afición a la lógica y la filosofía analítica, pero el punto es su interés en las paradojas de la traducción como un caso de incomunicación, y su modo de cuestionar la concepción del lenguaje verbal como un modo de traspasar de manera eficaz ciertos conteni-

dos entre un emisor y un receptor. Esta crítica al modelo semiótico-comunicativo está en total consonancia con su sostenida crítica a lo que él llamaba la “teoría del conflicto central”, una modalidad narrativa centrada en la solución de conflictos por medio de la voluntad de los protagonistas (Ruiz, 2013), y su interés en la exploración de lo enigmático y confuso, pero creo que también permite inferir una postura crítica respecto de las teorías semiológicas del cine y de la imagen (como las propuestas por Metz [1973] y Marin [1978]) y un interés en la especificidad de la imagen cinematográfica como modo de trabajo, medio y experiencia.

Ahora bien, el alto nivel de escepticismo que muestra Ruiz respecto de la fiabilidad de la traducción propiamente tal contrasta con su intenso y sostenido interés en lo que se ha llamado *traducción intersemiótica* y en lo que se conoce como *transmedialidad*. Su *Poética del cine* está repleta de ejemplos que exploran ese tipo de procesos. Uno de los más delirantes ocurre en el capítulo “Imágenes de imágenes”, en el que se desarrolla el siguiente “cuento teórico”: un pintor del siglo XV se queda ciego y decide seguir pintando por medio de un método que reduce las figuras a fórmulas matemáticas que sirven como instrucciones para que sus discípulos ejecuten el cuadro. Este método, sin embargo, introduce extrañas deformaciones en algunos rostros. Siglos después, un pintor romántico alemán descubre una de esas pinturas, en la que reconoce su rostro. Intenta copiar el cuadro, pero no consigue sino composiciones desequilibradas. Cuando unos soldados británicos descubren su intento de copia inacabado y borroneado, una imagen informe, un

historiador del arte decide que se trata del primer cuadro abstracto de la historia. Ese historiador luego encefalea a su vez y es internado en un asilo al que se lleva el cuadro que, aunque no puede ver, sigue apreciando por medio del tacto, lo que le produce una alteración anímica que lo lleva al suicidio. Años después, una cantante de rock ciega llega al mismo asilo y toma el cuadro como partitura para una obra musical. Uno de los médicos de la institución prueba traducir la música de la cantante ciega a secuencias luminosas que le producen a él mismo una risa histérica que lo conduce a la muerte por una crisis cardíaca. Una grabación de sus carcajadas, que induce a la gente a bailar, enloquece a un médico que asesina a uno de sus colegas. Un profesor de arte que hace de jurado en el juicio al asesino, al ver el video de la danza, se da cuenta de que reproduce exactamente la coreografía fijada en un cuadro renacentista que habría sido dictado por un pintor ciego a sus ayudantes, con lo que se cierra el círculo, pero entretanto el juez también enloquece al escuchar las carcajadas y asesina al profesor de arte enterrándole en el ojo una pluma de faisán.

Este encadenamiento delirante es muy típico del estilo de pensamiento ruiziano, que suele plantear complejos problemas teóricos a partir de fábulas en apariencia absurdas. Según él mismo aclara, esta historia se propone “hacer verosímil la idea de que toda imagen no es sino imagen de imagen, que es traducible a todos los códigos posibles y que ese proceso solo puede desembocar en nuevos códigos generadores de imágenes...” (Ruiz, 2013, p. 69). Se trata, por cierto, de una concepción delirante de la traducción



- ~ Ruiz - Temps retrouvé 1
- ~ Ruiz - Temps retrouvé 2
- ~ Ruiz - Temps retrouvé 3
- ~ Ruiz - Temps retrouvé 4

**Fernando Pérez Villalón** Doctor en Literatura comparada por New York University. Enseña en los Departamentos de Arte y de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado, donde dirige el Magíster en Estudios de la Imagen y la revista electrónica *Letras en línea* ([letrasenlinea.cl](http://letrasenlinea.cl)). Ha publicado numerosos ensayos críticos sobre traducción, poética comparada y las relaciones entre sonido, escritura y visualidad, varios libros de poemas y libros objeto, y un volumen de traducciones de poesía china clásica. Actualmente es investigador responsable del proyecto Fondecyt n° 1150699 “La imaginación del ideograma”, del que este trabajo forma parte.

**Fernando Pérez Villalón** is a doctor in Compared Literature from the New York University. He teaches at the Departments of Art and Language and Literature at the Alberto Hurtado University where he leads the Master's degree program in Studies of the Image as well as the journal [www.letraslinea.cl](http://www.letraslinea.cl). He has published several critic essays on translation, compared poetry and the relations among sound, writing and visuality, several poetry books and object books plus a volume of classic Chinese poetry. At present, he is a researcher responsible for the Fondecyt project 1150699 (“The imagination of ideogram”) from which this work is part.

intersemiótica, pero es además un experimento mental que lleva hasta sus últimas consecuencias las cautelosas sugerencias de Jakobson (2000) al respecto. Es interesante que, como señala Eco (2008), Jakobson no contemplara en su clasificación el paso entre sistemas semióticos no verbales (como la relación entre una pieza musical y su coreografía) ni el paso de sistemas no verbales al lenguaje verbal (como la descripción de una pintura por medio de palabras). Ruiz, en cambio, parece convencido de que ese paso no solo es posible sino irreprimible, y de que esta transmutación de la materia en formas múltiples es uno de los motores de la creación artística.

Pese a su marcado interés en las posibilidades específicas de su arte, Ruiz nunca dejó de practicar la importación de técnicas, esquemas y temáticas ajenos al cine, al inspirarse por ejemplo en el modelo del *ars combinatoria* de Raimundo Lullio, los seis principios del tratado de pintura de Shitao, el arte de la alquimia y la memoria artificial, la teología y, ciertamente, numerosas obras literarias, pictóricas y coreográficas. Es particularmente curioso, en un cineasta tan tenazmente dedicado a combatir las formas narrativas estereotipadas, que Ruiz no dejara nunca de tomar textos literarios como punto de partida de sus películas, en lo que él denominaba “adopciones” en vez de “adaptaciones”. Efectivamente, quien se dé el trabajo de comparar los textos que Ruiz escoge como inspiración con sus películas se dará cuenta de que la relación es en algunos casos sumamente tenue, en otros de marcado contraste y en otros de relativa

fidelidad, pero salpicada de excursos o inertos que le dan otro sentido a la obra. Sin embargo, pese a las enormes transformaciones que sufren las obras que Ruiz “traduce”, es posible postular que él no piensa el cine como un sistema completamente autónomo y desligado de artes como la literatura, o de los relatos en general, sino que concibe la puesta en relación de imágenes como punto de partida y contrapunto de una proliferación de historias potencialmente infinita. Sus películas no serían traducciones de novelas, en el sentido de reproducciones de su forma o contenido, sino transformaciones con grados diversos de variación respecto del punto de partida.

Es frecuente en discusiones con respecto al traspaso al cine de una obra literaria la observación de que se pierde lo esencial, el trabajo sobre el lenguaje, y que por lo mismo la adaptación de una obra maestra de la literatura está condenada al fracaso. La “traducción” que realizó Ruiz de la obra de Proust *Le temps retrouvé*, por ejemplo, generó una intensa resistencia entre algunos críticos. Peter Kravanja (2003) escribió: “No solo Proust sino cualquier novela es inadaptable, no se deja traducir al cine. (...) Adaptar es, de cierto modo, traducir. Es transferir. Es recrear un original en otra lengua, con lo que no se obtiene nunca sino una copia” (p. 20). Esta retórica presupone que una traducción debiese ser “lo mismo”, y su incapacidad de serlo la convierte en una copia siempre contrahecha.<sup>2</sup> Pensar la traducción como un sistema de transformaciones, diferencias y semejanzas, correspondencias y divergencias, nos permitiría salir de esta



trampa. La convicción de que existe una identidad absoluta entre una obra literaria y su estilo y que, por lo tanto, ninguna de las palabras que la componen puede alterarse sin deformar su esencia, es una idea relativamente moderna y está en la raíz de la convicción de la intraducibilidad de la poesía o de toda literatura, así como de la noción de que lo específico de cada arte es la exploración de las posibilidades de su propio medio (lo que los volvería intrínsecamente imposibles de transmutación). Contra esta afirmación de la especificidad medial como frontera infranqueable, se ha sugerido que la obra de Ruiz debe abordarse desde la práctica de la transmedialidad, del constante tránsito entre medios diversos.<sup>3</sup>

En la poética de Proust la prosa es un modo de traducción de estímulos sensibles, recuerdos, impresiones; por ello, pensar su estilo como intraducible a otra lengua o a otro arte sería ir en contra de los principios a partir de los cuales se construye esa obra.<sup>4</sup> Si bien Proust despreciaba el arte naciente del cine, y podemos suponer que habría tomado distancia de las adaptaciones a ese medio de su obra, por otra parte su novela está repleta de alusiones a la traducción intersemiótica, y la confianza en la correspondencia entre sensaciones, recuerdos y expresión verbal es precisamente lo que permite la escritura de su obra, que por lo demás él mismo concebía como un trabajo de traducción: “para escribir ese libro esencial, un gran escritor no necesita inventarlo, en el sentido corriente, puesto que ya existe en cada uno de nosotros, sino

que debe traducirlo. El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor” (Proust, 1987, p. 211). Creo que al menos parte del interés de Ruiz en Proust tiene que ver con esta concepción de la producción artística como traducción de la experiencia, como transformación de la realidad en obra, algo muy diverso a una mera copia o reproducción. Creo también que la obra de Ruiz no solo aborda insistentemente algunos de los problemas de la traducción propiamente tal y explora algunas de las cuestiones que plantea la llamada traducción intersemiótica, sino que permitiría pensar el propio medio cinematográfico como un cierto tipo de traducción, en sentido muy amplio, una traducción de los objetos sensibles del mundo al ámbito de las imágenes. Se suele considerar que estas pueden ser comprendidas universalmente sin traducirse, a diferencia de los enunciados verbales, y si bien se ha señalado que el cine no representa la realidad sino que la registra, en la obra del propio Ruiz hay pistas que permiten pensar la imagen como fantasma, como simulacro del mundo real que al trasponerlo de lo tridimensional a la proyección en pantalla revela aspectos de él que eran invisibles cuando lo teníamos directamente ante los ojos. El cineasta, entonces, traduce, transforma la materia en imagen y en esa operación alquímica revela una verdad que es invisible a simple vista.

#### NOTAS AL PIE

<sup>1</sup> Remito a la clásica distinción de Roman Jakobson entre traducción propiamente tal (*translation proper*), entendida como “la interpretación de signos verbales por medio de

otra lengua” y la traducción intersemiótica o transmutación, la “interpretación de signos verbales por medio de sistemas de signos no verbales” (2000, p. 114).

- 2 A. Claro (2012) expone detalladamente las limitaciones de este modo de concebir la traducción como copia siempre traidora o fallida de un original.
- 3 Goddard, por ejemplo, escribe “Ruiz’s multi-disciplinary work can be seen as a pragmatic affirmation that it is always possible to create in whatever medium or context is available, if not a film then a play, an installation, a performance, a work for television or some crossing between these domains without the slightest trace of ontological anxiety about the medium specificity of cinema” (2013, p. 88).
- 4 Ver, sobre este punto, el estudio de Aubert (2003) acerca de la obra de Proust como traducción de lo sensible.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aubert, N. (2003). *Proust: la traduction du sensible*. Oxford: Legenda.
- Claro, A. (2012). *Las vasijas quebradas: cuatro variaciones sobre 'la tarea del traductor'*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen.
- Goddard, M. (2013). *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible cartographies*. Nueva York: Wallflower Press.
- Jakobson, R. (2000). On Linguistic aspects of translation. En L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 113-118). Londres: Routledge.
- Kasander, K. y Tegelaar, M. (Productores) y Ruiz, R. (Director). (1982). *Het dak van der Walvis (El techo de la ballena)*. [Película]. Holanda: Springtime Films BV - Film International Rotterdam.
- Kravanja, P. (2003). *Proust à l'écran*. Bruselas: La Lettre volée.
- Marin, L. (1978). *Estudios semiológicos: la lectura de la imagen*. Madrid: Alberto Corazón.
- Matas, P. y Ruiz, R. (Productor) y Ruiz, R. (Director). (1975). *Diálogos de exiliados*. [Película]. Francia: Capital Films.
- Metz, Ch. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Proust, M. (1987). *À la recherche du temps perdu* (vol. 4). Paris: Gallimard.
- Quine, W.V.O. (2000). Meaning and translation. En L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 94-112). Londres: Routledge.
- Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Trabucco, S. (Productor) y Ruiz, R. (Director). (1973-1992). *Palomita blanca* [Película]. Chile: Prochitel y Chilefilm.