

Gabriela Macheret

(Universidad Nacional de Córdoba)

Vinculaciones entre el pensamiento filosófico y la práctica artística. Relaciones entre cine y teatro

*Links between philosophical thinking and artistic practice.
Relations between cinema and theatre*

Resumen

En este trabajo se propone una reflexión acerca de la relación arte-filosofía y dentro de ella, del vínculo cine-teatro, sobre todo desde el punto de vista del actor y el problema del cuerpo que, en palabras de Deleuze, ha dejado de ser un problema “que separa al pensamiento de sí mismo”, para convertirse en “aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida”.

Al parecer, el arte contemporáneo en sus diferentes manifestaciones, se mueve por territorios conceptuales semejantes y, por ende, procedimentales. Los procedimientos considerados no como la puesta en marcha, en obra, de los conceptos, sino como la pragmática, siempre provisoria, de puntos de vista que establecen complejas redes que se entrecruzan, se fugan y se vuelven a cruzar. El afecto a considerar es el de la filosofía y el de las distintas expresiones artísticas entre sí, pero sobre todo el modo en que dialogan o pueden dialogar el teatro y el cine con el pensamiento.

Palabras claves:

Arte
Filosofía
Actuación
Cine
Teatro

Abstract

This work considers the relationship between art and philosophy, and within it, the link between cinema and theatre, especially from the point of view of the actor and of the topics related to the body. Following Deleuze, we can say that the body is no longer a problem “that separates thinking from itself”, but has become “that aspect into which thinking sinks or has to sink so as to reach the unthinkable, that is to say, life”.

It seems that contemporary art and its different manifestations move around similar conceptual grounds, and therefore also deal with similar procedural ideas. The procedures not considered as the mis-en-scene of concepts, for the work, but as the always provisory pragmatics, of viewpoints that establish complex networks that intertwine, untangle and criss-cross again. The affectations to be considered are those related to philosophy and to the different artistic expressions among themselves; especially the dialogue that theatre and cinema can establish with thought itself.

Key words:

Art
Philosophy
Acting
Cinema
Theatre

GABRIELA PATRICIA MACHERET

Recibido 29-03-2013. Aceptado 19-07-2013

Revista TOMA UNO (N° 2): PAGINAS 33-48, 2013 / ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Depto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

*La historia de la filosofía ejerce, en el seno de la filosofía,
una evidente función represiva, es el Edipo propiamente filosófico:
“No osarás hablar en tu propio nombre
hasta que no hayas leído esto y aquello,
y esto sobre aquello y aquello sobre esto.”
De mi generación, algunos no consiguieron liberarse, otros sí.*

Gilles Deleuze

Este texto de Gilles Deleuze, que en una carta dirige a “un crítico severo”, da cuenta de la angustia a la que se enfrentan el pensamiento y la creación cuando se ponen en marcha, es decir, el primero a crear y la segunda a pensar. Es también una maravillosa invitación, sino al desenfreno, por lo menos a la liberación en ese acto: pensar-crear. Aceptamos esa invitación que, como actores, ya sea en el cine o en el teatro, no podemos efectuar sino “en” el cuerpo.

Nos proponemos reflexionar acerca de la relación arte-filosofía y dentro de ella, el vínculo cine-teatro, sobre todo desde el punto de vista del actor y el problema del cuerpo que, en palabras de Deleuze (1987: 251), ha dejado de ser un problema “que separa al pensamiento de sí mismo”, para convertirse en “aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida”. Veremos igualmente algunos de los conceptos trabajados por el cineasta Raúl Ruiz, puestos en tensión con los del director teatral José Luis Valenzuela, para pensar las diferencias que separan al actor de cine y al de teatro y los puntos de contacto que los acercan.

Deleuze y Guattari señalan la constante interrelación entre el arte, la ciencia y la filosofía, de acuerdo a sus respectivas producciones de afectos, preceptos y conceptos. Por su parte, Adorno (2004:102) había ya explicado cómo el objeto del arte “se determina como indeterminable [...] Por eso necesita el arte a la filosofía, [...] para decir lo que él no puede decir, ya que el arte sólo lo puede decir si no lo dice”. Estos son los puntos de vista desde los que partimos para nuestro análisis. Aclaremos también que consideramos a la historia y a la política como indisolubles del arte y la filosofía y es, en las tensiones que ellas crean y en el modo de afectación que operan entre sí, que orientamos este trabajo.

La relación teatro-filosofía

La relación política, historia, arte y filosofía ha sido siempre compleja. Si trazamos una mirada panorámica sobre las reflexiones filosóficas contemporáneas, las teorías del conocimiento, las teorías del pensamiento, el pensamiento sobre la teoría, las distintas relaciones que ellos establecen y, específicamente, los análisis y reflexiones sobre “estética”, comprobamos que, desde el arte, encuentran un lugar privilegiado la pintura, la música y, ya sea para condenarlos o para mitificarlos, el cine y la fotografía. Notamos en cambio, que el teatro encuentra poca acogida en las consideraciones de los que hacen del pensamiento, su propio fundamento. Esto es particularmente llamativo si pensamos en la figura de Aristóteles, cuyos presupuestos fueron fundantes en tanto señalarían el camino de la filosofía por siglos, al tiempo que fue el responsable de la serie de reglas que regirían el canon teatral; ejemplo por excelencia de la relación filosofía-teatro. Creemos que esta ausencia o, para ser justos, débil presencia o presencia marginal del teatro en las reflexiones “trascendentes” no es casual. No nos ocuparemos sin embargo en buscar sus causas, sólo nos interesa señalar este reconocimiento del estado de la cuestión teatral en el universo filosófico contemporáneo.

En tan particular entorno surgen voces como las de Walter Benjamin, quien considera al teatro la última manifestación aurática de la que disponemos: “Pues el aura está unida a su aquí y ahora. De ella no hay copia” (Benjamin, 2009: 107). Voces como la suya encuentran un destino bastante solitario en medio de una sinfonía de otras voces que, aunque no

cesan de insistir en su rechazo a la noción de “bellas artes”, se consagran casi con exclusividad al estudio de la pintura y de la música. Es cierto que circulan tímidos murmullos que incorporan nombres como los de Artaud, Beckett o Brecht, de los pocos admitidos, incluso ineludibles en cualquier corpus teórico que se precie, como territorios que no pueden dejar de visitarse, aunque sea de pasada. En medio del valor otorgado a las otras artes, el teatro, con su raquíptico prestigio, resiste, o para decirlo en términos deleuzianos, “insiste”, ante el lugar “dado”.

De ninguna manera es éste un intento de victimizar al teatro ni a los sujetos que con él insisten, no es un síntoma de “resentimiento contra el acontecimiento” –también en términos de Deleuze (2008: 157)–; es, por el contrario, un intento de pensar su devenir, el mapa que traza, sus relaciones con los otros devenires, en particular el del cine. Es la costumbre y la voluntad de estar del lado de las minorías, la sospecha, la intuición, de que “menos” a veces puede ser “más”.

La persistencia de la necesidad

En *La isla desierta y otros textos*, Deleuze (2005: 32) se pregunta: “¿Por qué sigue habiendo filosofía? ¿Qué es aquello para lo cual la ciencia no basta?”. Análogamente nosotros nos preguntamos: ¿Por qué sigue habiendo teatro? ¿Qué es aquello para lo cual la ciencia y la filosofía no bastan? Encontramos en la misma filosofía algunas posibles respuestas. Si la filosofía “pretende instaurar otra relación con la cosa misma”, ¿cuánto es lo que el arte, y dentro de él, el teatro se propone? En el teatro, tal como lo piensa Bergson de la filosofía, la intuición que opera es justamente la que nos reencuentra con las cosas, en ese “retorno” que él reconoce. Si en filosofía, “la primera vez ya es la segunda”, cuánto se valida esta idea en el teatro, en el movimiento que en él tiene lugar. Cada presentación (y no hablamos de representación aunque la haya –y siempre la hay–) es la primera vez, pero a la vez “ya es otra cosa”. Si cada función es la presentación de un “producto” que “es”, es a la vez un movimiento que “no es, que ya no es”. A diferencia de la fijación del cuadro, del libro, del film, de la fotografía y aún de la música re-producida, ¿qué es el teatro sino “el movimiento que ha dejado de ser ya a cada instante [...] porque no se compone de instantes”, siendo éstos sólo sus detenciones (del movimiento)? Es entonces el no producto y su movimiento, ese que siempre “ya era” (Deleuze, 2005: 33).

¿No ocurre siempre en el teatro de la manera más evidente la coexistencia de tiempos, los dos sentidos del movimiento, el espíritu y la materia? ¿No se pone en marcha en cada obra teatral y aún en cada función teatral conceptos que son sólo apropiados para ese objeto, como propone Bergson? ¿No operan cada vez en la relación de cada actor, cada espectador, cada sujeto que entra en juego en cada acontecimiento (que es cada presentación), individualidades que hacen de cada objeto-presentación un objeto individual? ¿No es sólo desde esa individualidad que entran en relación con el mundo? ¿No se verifica la diferencia en cada repetición (que es cada función teatral, cada movimiento), haciendo del teatro pura “repetición de la diferencia”? El teatro está atravesado por la filosofía y se hace cargo de ese afecto, intenta “ser digno de lo que le ocurre”, de algo “en” lo que le sucede (Deleuze, 2008: 158) y es por eso que no puede ni debe ser un objeto marginal del pensamiento, porque dialoga con él, porque él es indisoluble de su sustancia, porque lo que expone y lo que piensa (pensamiento y cuerpo) son dos direcciones de un mismo movimiento. “No hay menos pensamiento en el cuerpo, que choque y violencia en el cerebro” (Deleuze, 1987: 272).

Creemos que el teatro, desde todos y cualesquiera de los lugares de creación a los que invita –la dirección, la actuación, la escenotecnia, incluso la dramaturgia (división del trabajo, especialización de las que no ha salido indemne)– es un lugar que requiere ser pensado desde nociones filosóficas; de hecho está atravesado ontológicamente por la filosofía, por la historia. En el teatro, “no menos” que en la música o en la pintura, tiene lugar (o no lugar) el acon-

tecimiento; es acontecimiento, tiempo complejo, multiplicidad, y tal vez sí debiéramos decir menos, pero cuando menos también significa más. Las fuertes voces aisladas y también los tenues balbuceos, seguramente intuyen que hay algo allí, en el teatro, que debe ser pensado, que es pensamiento, porque en definitiva: “Pensar es crear, no hay otra creación, pero crear es, primero, engendrar “pensar” en el pensamiento” (Zourabichvili, 2004: 83).

Voces que insisten

Según los datos que nos acerca la historia (sin dejar de tener precaución sobre sus relatos), el teatro ocupó un lugar de privilegio en la Grecia Antigua. Despojado cada vez más de su carácter ritual, le fueron dadas “funciones” vinculadas a la vida social y política. Según Szpunberg (2012: 253): “Muy pocas veces se dio en la historia de la humanidad, con tanta armonía, una mayor y clara coincidencia entre los intereses políticos de un sector y una política cultural abarcadora del conjunto social”. Para Bauza, su “sentido y función social” presentan una paradoja: “como parte de una fiesta pública, reafirma un determinado orden social pero al mismo tiempo parece conducirnos fuera de ese orden” (Bauzá, 2004: 313). No casualmente “función” es el nombre que quedó fijado para cada “presentación” teatral, que nosotros preferimos pensar como acontecimiento. Aristóteles, decíamos, determinaría sus reglas (Poética); los gobernantes, administrarían sus recursos a través de los deberes impuestos a los ciudadanos más ricos (la coreguía); los ciudadanos serían sus destinatarios pero no pocos verían vedada la posibilidad de esta experiencia socio-política-cultural: “La población ateniense de entonces [...] podía calcularse entre 100.000 y 120.000 habitantes, de los cuales sólo 35.000 eran ciudadanos y, en cuanto tales, participaban realmente de la actividad cultural” (Szpunberg, 2012: 253).

El devenir del teatro, a lo largo de su historia, está atravesado por la tensión con todo lo externo a él (aunque sería motivo de discusión la posibilidad de discernir esa zona liminar que determinaría una exterioridad). Cosificado no pocas veces, se le impusieron diversas funciones con la mayor intención utilitaria en provecho del poder, desde las distintas instituciones que se iban delineando: los gobiernos, la iglesia, la aristocracia, la industria cultural. Sin embargo él, que es el devenir por excelencia, ha encontrado casi siempre la manera de “ser digno de lo que le ocurre”. A lo largo del siglo XX y, paradójicamente, en un siglo en el que se producen las grandes transformaciones en su interior, en su “expresión”, es cuando deviene en la extrema marginalidad. Y los cambios son siempre en la marginalidad, justamente porque la estructura está en el centro y es lo que se des-funda.

No faltará quien piense que, después del estallido de la era tecnológica, audiovisual, el teatro es sostenido por un grupo de obstinados que se empeñan en una experiencia anacrónica, en un arte muerto que ya no tiene lugar en el mundo. Habrá quienes, más románticos, piensen que la muerte entró en huelga, como en el relato de Saramago y sólo a este capricho debe aún, paradójicamente, su existencia. Por fortuna, están las voces que, como mencionáramos, se alzan desde sus particulares puntos de vista para ofrecer otra perspectiva. Benjamin, decíamos, es uno de ellos.

Si bien Benjamin murió antes de poder “experimentar” todas las posibilidades que tendría el desarrollo tecnológico, hay implícita en su percepción una anticipación que se actualiza y que forma parte, en palabras de Adorno (2004: 34), de aquellos problemas a los que volvemos porque son “los que en otro tiempo quedaron sin resolver”. En sus consideraciones acerca de la reproductibilidad técnica, Benjamin pone en tensión el cine y la fotografía con la manufactura y los modos de producción auráticos o pre-industriales, dentro de los que, siguiendo sus planteos, se encuentra el teatro. El teatro, el aura que sobrevive en el arte, si bien sería para nosotros, en muchos aspectos, un tejido (a partir de lo ya analizado sobre su hora primera), en el contexto actual, en la era de la reproductibilidad técnica, en la sociedad de la mercancía, deviene fieltro, en términos de Deleuze. Decimos “deviene” porque si alguna vez fue un modo de producción naturalizado con funciones específicas y

producto utilitario, en la movilidad que sufren los modos de producción en los diferentes contextos, el teatro deviene más aurático que nunca, a pesar de su manipulación mercantilista en muchos casos: “Para la obra de arte permeada íntegramente por la reproducción técnica, como, en efecto, lo es el cine, no hay oposición más decisiva que el teatro”, dice Benjamin (2009; 107). Pero esta oposición se sostiene en estado de resistencia, una persistencia del teatro que intenta dar batalla a la muerte en medio de los medios que lo ahogan. Sin embargo, el teatro, a pesar de sufrir sus impactos, no debe competir con ellos; su naturaleza es de otro orden. En su artículo “Sobre el concepto de historia”, Benjamin (2009: 145) señala que en el “estado de excepción” en el que vivimos debe buscarse “el verdadero estado de excepción”. Puede considerarse entonces al teatro, desde este punto de vista, desde su persistencia, un interruptor en sí mismo, una permanente excepción, y no por permanente menos excepcional, en el estado de excepción naturalizado del arte.

La cuestión de la presencia

Es interesante también la perspectiva deleuziana sobre el teatro. En *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Deleuze (1987: 267) llama la atención acerca de la rivalidad cine-teatro a partir de la “presencia”, que es el gran abismo que, en principio, los distingue. Allí concluye que en realidad, el problema no es el de la presencia sino el de una “creencia” que pudiera restituir “el mundo y el cuerpo a partir de lo que significa su ausencia”. Coincidimos con Deleuze en la necesidad de esta creencia, indispensable en el teatro; sin ella no hay teatro. La creencia está en su razón de ser, desde allí es desde donde se relaciona con el mundo: ritual, ceremonia. Es ella la que pone en cuestión el problema de lo real, la realidad de los cuerpos que desde su presencia, instalan una ausencia no menos real, porque si el teatro es pura presencia, paradójicamente, no es por eso mismo también, menos ausencia. Creemos que ella es el gran plus que opera el teatro y también la danza. La ausencia que ambos introducen, es la misma que instalan los cuerpos. Aún el teatro que se propone de la manera más radical la no-representación, instala algo que no es; intenta hacer presente lo que no está y que no deja de estar a la vez, de manera mucho más rotunda. Es el teatro entonces presencia imposible y tal vez allí es donde radica su fuerza, tal vez allí se encuentre la causa de su supervivencia y de la fascinación que produce. Si como dice Lévinas (en Gutiérrez, 2003) el otro es siempre una excepción, en el teatro, ese otro “insustancial”, el personaje, la gran ausencia, resulta una excepción para el actor quien convierte en esa excepción de la otredad, a sí mismo, en excepción. Él mismo se vuelve excepcional ante la experiencia de la ausencia, ante el acontecimiento, y esto, no sin la presencia ausente del espectador, haciendo del teatro el verdadero estado de excepción que promoviera Benjamin.

El problema del cuerpo

En *Lógica del sentido*, Deleuze analiza la tarea del actor en relación al acontecimiento, el tiempo del acontecimiento, la representación y la relación entre actor y personaje, que entendemos como la tensión de una relación–no relación:

El actor permanece en el instante, mientras que el personaje que interpreta espera o teme en el porvenir, se acuerda o se arrepiente en el pasado: es en ese sentido que el actor representa. Hace corresponder el mínimo de tiempo interpretable en el instante con el máximo de tiempo pensable según el Aión. (Deleuze, 2008: 56)

Ese es el sentido de representación que da Deleuze, el de “casi-causa”, de la que dice: “no crea, opera”. Pero recordemos, el actor de teatro a diferencia del de cine, no sólo representa, sino que inevitablemente, “presenta”, y “no una vez por todas”, sino cada vez, “por todas las veces” (Deleuze, 2002: 148-149). Para Deleuze (2008: 158) el actor es un contradictorio, opuesto a Dios por una diferencia en las lecturas del tiempo: “El dios es Cronos [...] El actor es el Aión”. Creemos que el actor no “quiere” sino el acontecimiento, del modo que

plantea Deleuze cuando cita a Bousquet, en la voluntad de igualarse con él: “como si les viniera de mí lo que tienen de mejor y perfecto”, o como propone Artaud (1979: 129) en *El teatro de la crueldad*: el actor “Pondrá en escena acontecimientos y no hombres”; en la decisión de ir tras la muerte, “un deseo de morir que sea la apoteosis de la voluntad” (Bousquet, en Deleuze 2008: 157-158), en el sentido artaudiano del teatro como peste, como “una crisis que se resuelve en la muerte o la curación” (1979: 31).

¿Pero cómo se da este devenir en el teatro, el del actor dentro del teatro? ¿Cuáles son estos tiempos que escapan al presente, esta voluntad de muerte? Nada es sin el cuerpo, pero pensado como ese “cuerpo sin órganos” que plantea Deleuze. “Dadme, pues, un cuerpo”, pide en *La imagen-tiempo*, y es en ese sentido que no podemos pasar por alto la presencia en el teatro, presencia que, ya dijimos, es también pura ausencia, presencia-ausencia también del espectador. Un cuerpo que deviene, afectado por todos los otros devenires y es por eso que “el cuerpo nunca está presente, contiene el antes y el después”, contiene la fatiga, dice Deleuze (2008: 251), esa expresión del antes y el después, en un “aquí y ahora” que está imposibilitado de ser. Pensamos esa fatiga como la expresión de que “algo ha pasado, y es que el problema ha cambiado” (en Zouravichbili, 2004: 88), nuevos signos que afectan, algo ha pasado: el afecto, el devenir, esos en los que se sumerge el actor de teatro, cada vez.

El antes y el después son para Deleuze nociones de lo cotidiano, lo cotidiano es lo que instala el antes y el después en el cuerpo. Un cuerpo cotidiano y un cuerpo ceremonial, como los polos que trabaja Eugenio Barba, cotidiano-extracotidiano, como la búsqueda de lo sagrado de Grotowski, ese sentido iniciático del actor, un cuerpo que se desplaza en esos dos planos. A ese desplazamiento o mejor, a ese devenir “entre” un polo y otro, entre lo cotidiano y lo ceremonial, Deleuze (2008: 254) lo piensa como un cuerpo cotidiano que se prepara para una ceremonia pero que tiene las mayores posibilidades de no concretarse, una ceremonia que “tal vez consistirá en esperar”. Como los personajes beckettianos, como lo ha intuido todo el teatro contemporáneo en el que las nociones de historia, de intriga, de sucesión han sido desechadas y en cambio el actor, portador, operador (nos atrevemos a decir creador, tal vez contradiciendo algunos presupuestos, porque “pensar es crear”) de un cuerpo sin órganos, un cuerpo que nace de la muerte provocada, voluntaria, la muerte del cuerpo orgánico, puede entonces entregarse a la ceremonia de esperar, insistir.

El actor en el teatro

Para Deleuze el actor encarna el acontecimiento, es casi-causea, decíamos, de lo que se produce en él, no de algo que intentaría producir en otros, decimos nosotros. Va con su voluntad al acontecimiento pero no puede gobernarlo siendo, como ya mencionáramos, él mismo parte del acontecimiento, entra en una zona de ingobernabilidad. El actor se dirige voluntariamente a un territorio liso, complejo, nómada (él es ese mismo territorio), un espacio que opera en “la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones”, porque en el teatro, “nunca se está “en frente”, ni tampoco se está “dentro” (se está “en”)” (Deleuze, 2012: 500). No se está frente a una pantalla ni dentro de una cinta, se está en el mismo espacio, liso, estableciendo esas conexiones variables constantemente; un espacio “háptico”, no “óptico”, donde también tiene lugar el azar, las líneas de fuga. En el teatro, el azar al que el actor se somete no tiene la posibilidad de regresar para ser gobernado, el desplazamiento que opera el tiempo no es el de la cámara con sus detenciones y regresos a un punto inicial, ni la posibilidad de fijar algo, volverlo definitivo (de una vez por todas). Dice José Luis Valenzuela refiriéndose a la actuación contemporánea:

El hecho de que los actores no establezcan partituras rígidas debe compensarse con un sentido de la oportunidad [...] para abolir la distancia que normalmente separa nuestros pensamientos de nuestros actos. (2004: 58)

El actor de teatro va libremente hacia el azar, de suerte que éste deja de serlo porque él lo ha elegido, va a su encuentro y afirma el azar absoluto cada vez (por todas las veces), va de “acto en acto [...] y vuelve a jugarse entero cada vez” (Zourabichvili, 2004: 83); realiza la operación de “desfundarse” y con ella, la conciencia de la inseguridad, de la pérdida del control, del dominio, es decir, deviene. El tiempo del actor de teatro deviene en el instante, pero en “ese instante móvil que no deja de dividirse, que esquiva al presente”. El actor de teatro va al acontecimiento sintiendo que éste lo estaba esperando, como Bousquet, para ser uno con él, no como medio, no como copia de algo identificable, reconocible, no miméticamente; y aquí contradecimos a Aristóteles y adherimos a Deleuze: “El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza” (Deleuze y Guattari, 2008: 26). El actor va al acontecimiento en la “identidad infinita de los dos sentidos a la vez” (Deleuze, 2008: 26), es todos los nombres y ninguno. Va al acontecimiento del teatro con la mayor fe, en la creencia de poder operar sobre el mundo, de volver a crear con él un vínculo, cada vez, en el devenir constante que nunca logra fijarse, ser. El actor es actor y personaje/s, que nunca será, “porque ha dejado de ser ya a cada instante”; es la individualidad que se vuelve colectiva al mismo tiempo, es la singularidad en la que carga, “se” carga lo colectivo. Pero en ese doble aspecto del acontecimiento en el que “se” es y “no se” es, en la efectuación y en la contra-efectuación de la que habla Deleuze, el teatro da cuenta en su presencia ausente, de un “siendo”, de un modo que ningún otro arte en su reproducción técnica puede alcanzar. Tal vez es a lo que se refiere Deleuze cuando al decir “dadme un cuerpo”, habla de la necesaria búsqueda de una “teatralización” de la imagen en el cine y pone en duda hasta qué punto esto sería posible, quizá es lo que espera encontrar en la búsqueda del gestus brechtiano, un cuerpo que pudiera “nacer y desaparecer en una ceremonia, una liturgia”; nosotros decimos: teatro (Deleuze, 1987: 254).

La relación cine-teatro

*Discutir es un ejercicio narcisista
en el que cada cual
se las da de guapo a su turno.*

Gilles Deleuze

No es nuestro interés crear una confrontación cine-teatro; el actor de hecho suele transitar por ambos. Se trata de pensar desde qué lugar puede ser analizado uno y otro, qué clase de tensiones los recorren, cuál es el lugar de la representación, del tiempo, del movimiento en cada uno de ellos. Se trata de intentar dejar-se llevar “por la exterioridad de una ‘creencia’ que pone lo impensado en el pensamiento” (Deleuze, 1987: 234). Nos hemos propuesto, a lo largo de este trabajo, una “conversación” en lugar de una “discusión”.

De todos modos, así como reconocemos líneas que se cruzan y se atraviesan entre cine y teatro, creemos que también existen aspectos que los hacen inequívocos. En primer lugar, está el tema del tiempo, que instala la presencia y viceversa. Ya hemos analizado este punto. Por otro lado, la teatralización, el gestus que busca el cine, en el teatro tienen lugar colectivamente, entre el actor y el espectador, en el “entre” ellos, pero de manera dinámica. El devenir del actor no se interrumpe nunca, no hay cámara que se apague para volverse a encender, no hay toma que repetir y ese devenir se desarrolla en y por el afecto entre actor y espectador; sin ese afecto ininterrumpido no hay devenir, es decir, no hay teatro.

Al señalar lo colectivo como modo de concreción teatral, podrá objetarse que el cine también lo contiene, pero lo colectivo del teatro tiene lugar también en la libertad del espectador de seleccionar lo que desea ver, la posibilidad de dejarse afectar de modo que nadie dirija o estructure ese afecto, sin mediación, excepto todas las que ya existen para ambos (la historia, la propia historia, la cultura, ¿qué vemos cuando vemos, qué percibimos cuando percibimos?, ¿qué concepto de experiencia, de lo real, estamos ma-

nejando? Incluso habría que preguntarse si, en definitiva, la obra no es una mediación ya en sí misma). De todos modos, es innegable que en el cine, la cámara impone un punto de vista excluyente, aún el que experimenta de las más diversas formas con lo visual y es por eso que Benjamin equipara al actor de cine y el tipo de exposición al que se somete, con el gobernante, distinguiéndolo del actor de teatro: de la selección de que es capaz la cámara, para él, “resultan vencedores la star y el dictador” (Benjamin, 2009: 110). Cuando plantea que a la reproducción le falta su “aquí y ahora”, “su existencia única en el lugar donde ella se encuentra” (2009: 89), o que “el aura está unida a su aquí y ahora y es a lo que renuncia el actor de cine” o, citando a Arnheim, acuerda que “en el cine [...] se actúa lo menos posible” (2009: 106-107), pensamos en la teatralización que busca Deleuze en la imagen cinematográfica y entendemos que lo que está en juego es esta mediación. Añadimos que para nosotros el aquí no supone la delimitación de un espacio ni el ahora alude a un presente fijo precedido por un pasado y antecesor de un futuro. Nos referimos a ese aquí y ahora del actor del que habla Deleuze, el del tiempo del Aión, que consiste en “esquivar al presente”.

Asimismo, tomamos precauciones frente algunas opiniones de Benjamin (2009: 108), en cuanto a que “el comediante, que representa sobre un escenario, se identifica con un papel” y también aquí encontramos diferencias entre el actor de cine y de teatro. La larga tradición inaugurada por Stanislavski en el teatro y heredada por el cine, a través de la escuela de Strasberg, impusieron métodos que signaron la actuación por mucho tiempo, puntos de vista orientados a la “verosimilitud”, a hacer del teatro y del cine “un reflejo de la vida”. Fue justamente el escenario, el que modificó aquellos mandatos, el que operó una inversión en el punto de vista: desde hace más de un siglo, es el “teatro” el que aparece. Es la actuación misma la que se expone con todos sus procedimientos, donde la obra se crea con el público, en el “entre” de esa relación. Es el teatro el que le dice al público, “esto es actuación”, como lo concibiera Brecht, y el público, por su parte, no puede eludirlo: ya no asiste como voyeur de una experiencia ajena, distante, sino a un acontecimiento del que es parte. El público se involucra en el mecanismo teatral que está expuesto, aún en el teatro que se proponga de la manera más exhaustiva el ocultamiento. El cine en cambio, a pesar de la distancia, promueve en mucho mayor grado la función mimética, en la oscuridad de una sala, al abrigo del mundo, en la inmovilidad de la butaca, en un rol mucho más pasivo, aunque el diálogo que se establezca con la obra (cine, libro, pintura), nunca lo sean. Finalmente, el teatro reúne los cinco sentidos (o todos los posibles); es, incluso, “literalmente” táctil.

1. Para profundizar esta noción véase Dubatti (2003).

Jorge Dubatti ha tomado la noción de “convivio”¹ para señalar la particularidad de la experiencia teatral como encuentro sin mediaciones, encuentro de cuerpos intercambiando, reunión, ceremonia. José Luis Valenzuela, por su parte, recurre a esta noción en su origen: del griego *sympósion*, “beber juntos”. Sería demasiado extenso detallar las interesantes y extensas reflexiones que Valenzuela es capaz de extraer de este simple concepto. Aquí expondremos muy sintéticamente sólo algunas (para continuar la cadena utilitaria de los análisis que afectan a quienes los leen, determinando una necesidad de tomar la “posta” y fugar por otros caminos).

A partir de estos conceptos, convivio, *symposion*, Valenzuela establece la oposición *banquete-festín*, como dos experiencias diferentes vinculadas al encuentro: *mesura-desmesura*, *sobriedad-desenfreno*, *amado-amante*, *ley-ausencia de ley*, *logos-ausencia de logos*, es decir: el *banquete-filosófico* (platónico, aristotélico, socrático –pedagógico y político, la *polis*–) y el *banquete no-filosófico* (Dionisios, Afrodita, Alcibíades). En medio de los términos de cada oposición: el vino, el que se ofrece a la naturaleza y con estricto control al cuerpo, o el que se vierte dentro del cuerpo, sin medida, el que anula el logos. Nos parece ver aquí las distintas vías por las que transitan el teatro y el cine, como así también las distintas posibilidades que cada uno ofrece. La condición del vino “vertido en los cuerpos” y el agregado de los juegos que, vinculados al vino, se desarrollaban en esos banquetes, requieren necesariamente la presencia, el convivio. Sólo la presencia hace posible

[...] esa línea de propagación no-verbal, diríamos, que atraviesa los cuerpos de artistas [...] porque ese Eros es el que “realmente” habita los cuerpos embriagados [...] como una capacidad de convivir con aquello que la individuación apolínea había estado velando, ya que el banquete no-filosófico restituye la parte de nuestro ser que pertenece definitivamente a Dionisios. (Valenzuela, 2009: 186-190)

A su vez las figuras del bebedor y del co-bebedor corresponden a uno o a otro tipo de banquete. Lo que habilitaría el teatro, el festín, sería la posibilidad de movilidad e intercambio de cuerpos (del propio cuerpo y del cuerpo del otro) de la que dispone el bebedor. En el primer caso, los participantes tiene la capacidad de transmutar su rol bebedor-co-bebedor; en cambio en el segundo, sólo se puede asistir como espectador, ser afectado sin tener la posibilidad de devolver ese afecto; una diferencia de cuerpos. En el festín, actores y espectadores son:

[...] unos miembros del grupo “como otros cualesquiera” que son puestos en la responsabilidad de una misión delicada que concierne a la “energía” del proceso convivial, a la administración de cierto combustible vital y riesgoso entre cuerpos que de alguna manera han de iluminarse. (Valenzuela, 2009: 179).

En el festín, “el orden de la polis no logra controlar las efusiones fisiológicas, y los cuerpos individuales no alcanzan a inscribirse en el “metafórico cuerpo social” [...] no puede darse una ley, los participantes no pueden devenir sujetos ni sus emisiones fónicas pueden oírse como discursos” (Valenzuela, 2009: 175).

Consideramos importante reiterar que no es nuestro interés establecer una oposición cine-teatro, mucho menos colocar uno sobre otro. Creemos que son medios que pueden dialogar, y de hecho lo hacen, pero que transitan caminos diferentes, trazados por distintos mapas. Son esos mapas los que nos interesa pensar.

Lugares de encuentro

Al parecer, el arte contemporáneo en sus diferentes manifestaciones, se mueve por territorios semejantes en cuanto a sus conceptos y, por ende, sus procedimientos (que territorializa y desterritorializa), no considerados como la puesta en marcha, en obra, de los conceptos, sino como la pragmática, siempre provisoria, de puntos de vista que resultan de la afectación entre puntos de vista, que establecen complejas redes que se entrecruzan, se fugan y se vuelven a cruzar. El afecto que nos interesa, como ya mencionamos, es el de la filosofía y el de las distintas expresiones artísticas entre sí, pero sobre todo el modo en que dialogan o pueden dialogar el teatro y el cine con el pensamiento, porque, como define Argüello Pitt, en el prólogo a *Las piedras jugosas*: “La relación entre la teoría y la práctica es de opacidad, pero es esa postura ética la que permite volver sobre el pensamiento y sobre el mismo teatro que se piensa” (Argüello Pitt en Valenzuela, 2004: 7). ¿De qué modo la filosofía, creadora de conceptos, afecta, dialoga y crea tensiones con el arte?, ¿de qué modo el arte puede afectar al pensamiento, des-obrar-se, des-obrar-lo y viceversa?

Veremos sólo algunos de estos procedimientos, tanto en el cine como en el teatro, y su relación con el pensamiento filosófico. Tomaremos, como dijimos al comienzo, dos creadores, a la vez teóricos de su propio hacer/ser: Raúl Ruiz, cineasta (quien transitó en sus comienzos por la escena teatral), y José Luis Valenzuela, teórico, director teatral; ambos también docentes. En *Poética del cine* Ruiz (2000: 28) se pregunta: “¿Es concebible una historia sin centro ni punto de decisión?”, como alternativa a la “teoría del conflicto central” a la que, como casi todo el arte contemporáneo, considera un “concepto aberrante”. Ya la palabra historia aparece como una interferencia para negar un centro y un punto de decisión. De todos modos, no podemos dejar de reconocer en esta interrogación el concepto de rizoma que plantea Deleuze, en el que “no hay puntos o posiciones [...] es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo” (Deleuze y Guattari, 2008: 20 y 49). Por su parte, Valenzuela (2004: 56-57) describe el trabajo del actor contemporáneo (técnica

“perversa”, “sacrílega”, en sus términos), como “un complejo acoplamiento de máquinas deseantes que producirá una obra que conservará ese rumor amenazante y subterráneo de un rizoma [...] resistente a toda función sígnica”.

En el concepto de rizoma encontramos los mismos procedimientos del actor de teatro: no mimesis, no copia, no calco, sino “mapa”: porque “la orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma [...] porque está orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real”. Es de este modo que se concreta el teatro actual, alejado de toda intención reproductiva, intentando tomar distancia de la idea de representación, en tanto la representación “separa al cuerpo de lo que él puede”. Porque es un asunto de “performance y no de competence” (Deleuze y Guattari, 2008: 29).

Ruiz propone también la posibilidad de descomponer acciones en microacciones, que se volverían independientes, incluso hasta contradecir la acción principal. Entendemos esta propuesta como la transformación que sufre lo que se desterritorializa, la que introduce una línea de fuga, el trayecto rizomático que siguen las acciones. “Frente a un universo que se finge bipolar, un tercer ingrediente irreductible abre una valiosa línea de fuga. [...] A través del tercer término, la trinidad se “desterritorializa””, dice Valenzuela (2004: 52). Así mismo, Ruiz (2000: 31-32) habla de descomposición de la imagen, del desplazamiento de “acontecimientos” por diferentes “dimensiones”, que permitiría modificar la lógica, y para Valenzuela (2009: 47), “sólo habrá una “reinención de sí” si el corte con un estado de cosas dado opera deconstructivamente sobre la lógica del orden que nos sujeta”.

Una decisión esconde otras decisiones, dice Ruiz, del mismo modo que va a afirmar que detrás de cada film hay otros films; el actor “siempre está en la situación de interpretar un papel que interpreta otros papeles”, dice Deleuze (2008: 159), y detrás de lo que se muestra, de la decisión, del film, del papel, está el “desorden”. Valenzuela por su parte, reconoce en la escena contemporánea procedimientos que parten de una intención no significativa, sin embargo, detrás de ella, fluyen miles de significados, “como un punto de “desorden” a partir del cual es posible volver a hacer teatro” (Valenzuela, 2004: 142).

Esta noción es semejante a la de “caos fecundo” de Balandier, en el sentido de que existen “probabilidades” de construir un orden a partir del desorden; “puntos de bifurcación” capaces de establecer modificaciones sustanciales a todo un sistema, de crear formas que actúan como “atraedores extraños” (Balandier, 1998: 52-53).

¿Vemos todos lo mismo?

Ruiz fantasea con la posibilidad de realizar películas “personalizadas” a través de imágenes virtuales que provocarían “mecanismos de compensación del cerebro” (Ruiz, 2000: 49-50); esto generaría diferentes respuestas en cada espectador. Esta fantasía de Ruiz nos remite al análisis de Foucault sobre *Las meninas* de Velazquez en *Las palabras y las cosas*. Allí el filósofo plantea que la mirada del pintor (del cuadro), dirigida hacia el espacio del que contempla, hacia el espectador, fija un punto que no podemos asignar, porque somos nosotros mismos los contemplados, pero que no podemos tampoco evitar, justamente porque somos nosotros mismos. Esta reciprocidad de miradas entre el pintor y nosotros, “implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos”. Una mirada que, a la inversa, “acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen”. El intercambio visual es entonces un devenir constante, porque ninguna de estas miradas es estable, Foucault lo entiende como un intercambio infinito y en esta inestabilidad, que es la transformación permanente, “no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos. ¿Vemos o nos ven?”, se pregunta.

No hay ni que decir el lugar que tiene este devenir en el teatro, en el intercambio y la multiplicidad de afectos en movimiento constante. En el teatro “vemos y nos ven” y lo que permite este intercambio de la mirada, esta confrontación que produce afectos en un aquí y ahora,

que no es ni aquí ni ahora al mismo tiempo, es lo que el filósofo observa en el cuadro: la luz, la misma luz que hace posible para los dos, artista y espectador, esa visión. Algo todavía más interesante es pensar en el hecho de que, cuando vamos a “apresarnos, transcritos por su mano, como en un espejo, no podemos ver de éste, más que el revés mate. El otro lado de una psique” (Foucault, 1993: 14-16). Es sin duda lo que opera el teatro, a esto nos referimos con la potencia de estar bajo la misma luz, de mirar y ser mirados por una mirada viva, y no de manera especular, porque somos rescatados justo cuando el espejo está por atraparnos. Y eso solo está garantizado en el teatro por una presencia ausente, por esa teatralización que persiguen otras artes, por el cuerpo en el que se piensa, que “fuerza a pensar”.

Ruiz se explaya en el tema del inconciente fotográfico, dialogando con el concepto benjaminiano de inconciente óptico. Concluye que Dios, el actor y el jefe de Estado son “fotografías de abstracción”. A partir del análisis de la doble condición de Dios-hombre (estableciendo siempre un paralelismo con las otras dos figuras) señala que Dios, justamente por esa doble condición, está imposibilitado de ejercer todo su poder en la tierra ya que no puede abandonar al mismo tiempo el cielo, sin la amenaza de exponerse a ser comparado con un mago, un hechicero. Con toda ironía señala que esa figura es impensable ya que sería insoportable para todo buen católico. Nos interesa esta reflexión de Ruiz en la que define estas tres figuras como “fotografías de abstracción que hacen aparecer las abstracciones, vuelven como hormigueantes los soportes del contorno visible; como si una multitud de pequeñas concreciones [...] entraran en colisión” (Ruiz, 2000: 77-79), pero preferimos pensar en el actor justamente como un mago, como un hechicero, pensar con Balandier en esta figura del brujo:

En el límite, no es necesario que el brujo exista, basta con que se lo dé por supuesto; lo cual hace de él una persona imaginaria, una persona ficta, al tiempo que una persona real sobre la cual se fija la sospecha. [...] La brujería coincide con lo oculto, lo secreto, no sólo porque el brujo es una figura cuya pertenencia a la realidad es sólo parcial, cuyo trabajo devastador se cumple en la sombra, sino porque ella indica lo que escapa al saber y a los poderes sociales establecidos. (Balandier, 1998: 107).

El actor hace concreta la abstracción sin eliminarla, ocupa ese lugar liminal que le otorga poderes fuera de lo común, como al mago, ese poder que hace que “una vez lanzado al furor de su tarea, el actor necesita infinitamente más coraje para resistirse a cometer un crimen que el asesino para completar su acto” (Artaud, 1979: 25). Preferimos pensar al actor como ese mago capaz de develar lo desconocido y de mostrar el desorden, al tiempo que revelador del “sentido”, de la “culpabilidad” y del “orden”, en la medida en que lo subvierte y lo reestablece sucesivamente.

“Continuidad y dispersión”, dice Ruiz (2000: 80), “son dos principios constantes del cine” y ambos son posibles por el montaje. En el teatro ocurre algo similar. Podemos hablar de técnicas de montaje en las obras teatrales. La diferencia es que en el teatro, sobre todo en el contemporáneo, el público asiste a ese montaje y en más de un sentido es parte de él. El actor dispone solamente de ese “sentido de la oportunidad” del que hablara Valenzuela; crea a partir de esa “voluntad original de acción” que lo impulsa a poner en acto, en ese instante que no deja de dividirse y sin garantías, partiendo del “azar como principio constructivo”.

Lo que el teatro ofrece a quien lo practica es una experiencia sustraída de esa fantasía de control integral de una labor, alejada de la pretensión de moldear una materia dócil según un concepto previo [...] a la manera de los procedimientos precisos y calculables de la manufactura industrial. (Valenzuela, 2004: 30)

Podríamos continuar durante cientos de páginas estableciendo semejanzas y diferencias entre un creador y otro, entre los mecanismos y los puntos de vista que circulan en el cine y en el teatro y encontrando correspondencias con el pensamiento filosófico. Sin embargo no es nuestra intención abrumar con tal procedimiento. Pretendíamos solamente establecer un diálogo, encontrar algunas conexiones, intentar trazar esas tangentes que

“envuelven los trayectos de una línea con otra, operan idas y venidas,” conectar líneas que, al modo del dispositivo (y por qué no pensarlo en la relación entre distintos dispositivos), “siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras” (Deleuze, 1990:156-157).

Avec mes yeux de dinosaure

Respecto a este tema, tuvimos la posibilidad de dialogar con Ricardo Aronovich, director de fotografía, quien ha trabajado con directores como Alain Resnais, Miguel Littín, Costa-Gavras, Hugo Santiago, Louis Malle, Ettore Scola, Ruy Guerra, León Hirszman, entre otros. Nos interesó sobre todo la posibilidad de indagar sobre tres situaciones diferentes en la experiencia filmica, desde la perspectiva de alguien que aporta literalmente la mirada, que es el “ojo” de la creación cinematográfica. Por un lado, su trabajo con actores de cine, como en los films de Raúl Ruiz; por el otro, con actores de teatro que ingresan a un código cinematográfico, como una de sus experiencias con Ettore Scola; finalmente, actores de teatro que no pretenden cambiar de código, sino filmar la escena, el trabajo con Peter Brook.

Aronovich filmó con Raúl Ruiz películas como *El tiempo recobrado* (1998) o *Klimt* (2006). Él define a Ruiz como un intelectual, un teórico del cine y se ubica a sí mismo en la orilla opuesta, como un hacedor que no parte de un lugar conceptual para la realización. Lo consultamos acerca de su experiencia con el cineasta chileno y el modo en que se cruza ese soporte teórico, conceptual, con su “pragmatismo”, cómo dialoga la luz con un cine “chamánico”, entre tantos otros conceptos que Ruiz quiere desarrollar. Aronovich responde con una simpleza y un modo tan concreto que abruma: “A Ruiz es más difícil verlo que hacerlo”. Interrogado acerca de esta “facilidad” para “hacer a Ruiz”, nos responde que está vinculada a la libertad, la posibilidad de una creación conjunta que surge del diálogo y de afectos mutuos. “Me encantaba trabajar con él, era muy fácil trabajar con él. Aparte de las charlas previas, tenía libertad total. Hacíamos películas de época, a mí me gusta la evocación. Definíamos la estética, el *look*, una vez definido eso, era más fácil decidir” (Macheret 2013).

Aronovich habla también de la “desprolijidad” de Ruiz: “él decía de sí mismo que era desprolijo, por eso descansaba en mí. Las películas de él son como borradores”. En una entrevista realizada a Ruiz por Santiago Rubín de Celi y Andrés Rubín de Celis (2011), el director explica que para él, “los decorados son un personaje más. Y no de la menor importancia”. Esta importancia dada al decorado está directamente relacionada con la relación que establece con el director de fotografía: “A la una de la tarde preparo la toma; Ricardo Aronovich empieza a instalar, es lento para instalar, su proceso de iluminación es lento, pero cuando al fin termina, sirve para poner la cámara donde quiera; es decir, que en el fondo es más rápido que algunos rápidos” (Casas, s/d). Sin dudas es esta relación la que le permite a Ruiz ser “desprolijo”, aún cuando el decorado sea para él un personaje. Recuerda Aronovich que, en una película que no nombraremos, decidió trabajar con una actriz en el rol principal, que no “tenía nada que ver con el personaje”. La pasión de Ruiz por el cine, que lo impulsaba a concretar sus proyectos aún en las condiciones más adversas, le permitían reformular sus “ideas previas”, esas que él mismo decía que intentaba desechar, porque “las reglas no son descriptibles ni *a priori* ni *a posteriori*. [...] Lo que vuelve único el auténtico viaje son los accidentes mágicos, los cambios de opinión, los descubrimientos, los hallazgos inexplicables, además de las pérdidas de tiempo, tiempo perdido y recuperado al término del film. Mientras que en el caso de un viaje organizado, el placer equivale al respeto sádico del programa” (2000: 90-91). “Ruiz era monotemático y monomaniaco, no sabés hasta qué punto”, dice Aronovich.

Nos parece interesante esta posibilidad de poner en tensión la visión de un creador sobre el otro. Lo que queda claro es que existe un entendimiento entre ambos que les ha permitido trabajar juntos, haciendo de esa asociación una experiencia repetible y recordable. “Los franceses hablan del *mundo* de Raúl Ruiz, un mundo de una construcción especial” (Macheret, 2013).

Pero Aronovich no se ha limitado, como mencionamos, a trabajar con Ruiz. Nos interesó también su relación con los actores en diferentes procesos: cómo es desde su punto de vista, la relación con el cuerpo: “Según el director es más o menos intenso. Yo actúo mucho con lo que sé, con el instinto. A mí me gustan mucho los actores, yo sería incapaz de filmar un documental porque no tengo actores, me gusta el actor... como en el teatro. Puedo enamorarme del actor pero también lo puedo detestar profundamente”.

Acerca del modo en que vive la relación de la luz con los actores nos decía: “Hay actores que no se pueden filmar porque no tienen relación con la luz. Había una actriz en un film de Santiago, que la luz le resbalaba, se caía al piso, por decirlo así, era infotografiable. Los actores tienen que permitir iluminarlos” (Macheret, 2013).

Aronovich trabajó en varias películas con Ettore Scola, entre ellas, dirigió la fotografía de *Le bal* (1983). Con respecto a su experiencia con actores de teatro en el cine, decía: “Scola es un tipo maravilloso, de una humanidad.... Era un orgasmo esa película, hacerla fue genial. Yo lo amo a Scola. Es un viejo humanista comunista fantástico” (Macheret, 2013). Originalmente *Le bal* era una obra de teatro y sus actores conformaron el elenco del film. Le preguntamos entonces si, desde su perspectiva, encontraba diferencias entre quienes se exponen naturalmente a la cámara y los que ingresan a un nuevo medio y nos respondió que, en principio, “los actores son actores”. Luego se queda reflexionando; le planteamos que los actores de teatro siempre tenemos miedo de no “entrar en código”, de hacer “de más”; “y tienen razón” –responde– “pero eso es aquí, en Argentina y también en Francia. Ahí existe esa diferencia. De alguna forma el actor de cine es una víctima, es terrible a lo que se lo somete, a un espacio restringido, la mirada a la luz, el corte. Pero luego se adquiere un hábito”. (Resulta llamativo el término que encuentra para definir la experiencia actoral en el cine, luego de las consideraciones que hemos venido haciendo). “Lo que les ocurre a los actores es el horror al mirarse”. Ante esto, comentamos que una de las cosas que plantea Ruiz es que detrás de cada foto hay otras fotos y que la foto permite mirar, en la detención, cosas que antes no se registraban. “Es exactamente así” –responde Aronovich–. Sin embargo –agregamos– a los actores de teatro nos horroriza más oírnos que vernos, la propia voz es lo que no soportamos. “Es que el teatro no perdona”, sentencia.

Finalmente, lo interrogamos acerca de su experiencia en la versión cinematográfica de *Hamlet*, de Peter Brook; también actores de teatro pero esta vez, el horror de cualquier actor o director: el teatro filmado (si es que existe): “A Shakespeare no lo veo, lo bebo, lo oigo... Peter Brook es un minimalista del teatro, lamento que era para la televisión, digital, espantosa”. Nuestra conversación cierra con esta confesión: “Amo la medida en los actores. Tampoco la hiper-medida de un Tarkovsky. Detesto el realismo” (Macheret, 2013).

Conclusión

*Traducir es una operación que sin duda consiste en someter,
sobrecodificar, dominar el espacio liso, neutralizarlo,
pero también proporcionarle un medio de propagación, de extensión (...)
sin el cual tal vez moriría por sí solo.*

(Deleuze 2012: 494)

Si pensamos en todos los presupuestos que trabaja el teatro desde hace ya muchas décadas puestos en tensión con el cine y ambos con el pensamiento filosófico del último siglo, vemos que no sólo no existe ninguna disociación entre el pensamiento y el cuerpo, que es lo que pone fundamentalmente el teatro, aquella presencia/ausencia de la que habláramos, sino que éste es un vínculo que se vuelve imprescindible.

Tal vez el hecho de que el teatro no pueda fijarse –cuerpos inasibles que se diluyen permanentemente– y todavía no logramos concebir un pensamiento sino hecho de palabras y

cristalizado por ellas, es que su reflexión abisma. Si el pensamiento está hecho de palabras, ¿cómo es que no puede nunca ser alcanzado por ellas? Sólo podemos “traducir” lo que pretende comunicar, nunca sin traicionarlo, ni en su traducción al lenguaje oral, ni mucho menos al escrito, “porque ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original” (Benjamin, 1967: 80?). Parece que el pensamiento hecho lenguaje y hecho de lenguaje no subsiste en el tiempo de la palabra fuera del sujeto, habita otra dimensión, en términos deleuzianos, que no se puede asir como objeto reproducible; el pensamiento no se deja reproducir, no se deja citar en su totalidad, huye de la copia.

Es necesario entonces sumergir el pensamiento en el cuerpo, como propone Deleuze, porque “en el dominio del pensamiento y la inteligencia hay actitudes que escapan al dominio de la palabra [...] Todo sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es *disimularlo*” (Artaud, 1979: 74).

El lenguaje es una operación de esta naturaleza, la de la traducción, la de la copia, y cuando se dirige al arte, fracasa, por eso deberíamos “gestar una escritura que ponga en evidencia el movimiento/mutación que la propia lengua traiciona” (Deleuze, 2012: 11). Expresiones como: “el color de tal obra musical”, “el movimiento del cuadro”, “la musicalidad del texto”, etc., podrían pensarse por un lado, como híbridos que dan cuenta de su propia impotencia, como un intento de acortar la distancia entre la palabra y la cosa; pero por el otro, evidencian el cruce que han operado las artes, un intento del lenguaje por intervenir en esas otras dimensiones, por dar cuenta de ese territorio de desplazamientos, refundaciones, movilidad que transitan y sobre los que se crea, como el poeta que “bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oír el ‘otro lenguaje, sin palabras ni discursos, de la semejanza” (Foucault, 1993: 56) . Porque no es sólo un problema de lenguaje.

En *Poética del cine* Ruiz se pregunta si las artes podrían copiarse unas a otras de modo que:

[...] después de oír el equivalente musical de *Lo que el viento se llevó*, seamos capaces de escribir la novela en que se basa la película, mientras que una pintura que contendría todo ese film nos permitiría transcribir la integralidad de aquella partitura musical. Algo así como si en el marco de esta conferencia yo pudiera citar un poema silbando su equivalente musical. (Ruiz, 2000: 61-62)

El teatro, que es ontológicamente ese cruce, que deviene en esas líneas transversales que lo atraviesan y que fugan, no puede ser aprehendido por la palabra. La música, la danza, la pintura y luego el cine, la fotografía, los medios audiovisuales, no están contenidos en él, son el devenir teatral pero todos, atravesando sin cesar un cuerpo. Celebramos estos cruces, este modo que rechaza la delimitación, la imposición identitaria. Rubén Szuchmacher (1999), director teatral, plantea que el teatro nunca protagonizará una revolución por ser éste un género híbrido. Nosotros nos preguntamos si no ha sido siempre, justamente ese el aspecto revolucionario del teatro, donde encuentra su mayor potencia, el ser cruce, superposición, rizoma, fieltro.

Si la traducción es siempre, en alguna medida, una traición, el lenguaje lo es de lo que pretende significar-comunicar porque “detiene lo que fluye (las cualidades, las formas, los actos) y los congela en una representación” (Deleuze, 2012: 11). Nuestros análisis y reflexiones acerca del arte entonces también lo son y aun el arte mismo lo es, tanto el que se concibe a sí mismo como re-presentación, como el que se podría definir como presentación, en tanto tienen una intención significativa, aun si ésta es la no significación.

Si, como explica Benjamin (1967: 78), la traducción es una forma que en su original contiene y requiere una traducción, el arte, como traducción de un original, que sería lo “natural”, o lo “real”, cumpliría con este principio: es traducción, es decir, traición. Hemos recurrido aquí necesariamente a la traducción de las palabras, porque lo demás, solo puede hacerlo el teatro, pensar a través de un cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin (1979), *El teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires.

ADORNO, Theodor (2004), *Teoría estética*, Akal Madrid.

BALANDIER, Georges (1988), *El Desorden - Teoría del caos y las Ciencias Sociales – Elogio de la fecundidad del movimiento*, Gedisa, Barcelona.

BAUZÁ, Hugo Francisco (2004), “La tragedia como el revés de la trama del orden social” en Osvaldo Pellettieri (Ed.) *Reflexiones sobre el teatro*, Galerna, Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter (1967) “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*, Sur, Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter (2009), *Estética y política*, Las cuarenta, Buenos Aires.

BERGSON, Henri (2006), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires.

CASAS, Armando (2005) “Raúl Ruiz: el cine como guerra de guerrillas”, entrevista con Raúl Ruiz. En *Reflexiones marginales N° 16*. (<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16--articulos-y-entrevistas/430-raul-ruiz-el-cine-como-guerra-de-guerrillas-> [consultado el 21 de Febrero 2013].

DELEUZE, Gilles (s/f), *Conversaciones (1972-1990)*. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/Conversaciones-GD.pdf>. [Consultado el 16 de febrero de 2013].

DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona.

DELEUZE, Gilles (1990) “¿Qué es un dispositivo?”. En AA.VV. *Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, Barcelona.

DELEUZE, Gilles (2002), *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles (2005). *La isla desierta y otros textos*, Pre-Textos, Valencia.

DELEUZE, Gilles (2008) *Lógica del sentido*, Paidós, Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2008), *Rizoma*, Pre-Textos, Valencia.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2012), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.

DUBATTI, Jorge (2003), *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Atuel, Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel (1993), *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México D.F.

GUTIERREZ, Claudia (2003), “Emmanuel Lévinas o lo excepcional como ética”. Université Paris 8 Vincennes/Saint Denis. Paris. <http://blogs.periodistadigital.com/eldivan.php?p=27849&more=1&page=2>. [Consultado el 5 de noviembre de 2012].

MACHERET; Gabriela (2013), “Entrevista con Ricardo Aronovich”, Mimeo, Córdoba.

RUBÍN DE CELIS, Santiago y RUBÍN DE CELIS, Andrés (2011) “La historia es una hábil coordinación de sospechas” entrevista con Raúl Ruiz. En *Miradas de cine*. Nº 108. marzo (<http://www.miradas.net/2011/03/actualidad/entrevista-raul-ruiz.html>). [consultado el 21 de Febrero 2013].

RUÍZ, Raúl (2000), *Poética del cine*, Sudamericana, Santiago de Chile.

SZPUNBERG Alberto (2012) “Orígenes de la tragedia griega”, Material de cátedra Texto teatral, Facultad de artes. UNC.

SZUCHMACHER, Rubén (1999), “Foros sobre la Realidad Teatral cordobesa”, organizado por la Coordinadora del Arte Teatral Independiente, Mimeo.

VALENZUELA, José Luis (2004), *Las piedras jugosas – aproximación al teatro de Paco Giménez*, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires.

VALENZUELA, José Luis (2009) *La risa de las piedras - Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires.

ZOURAVICHBILI, François (2004), *Deleuze- Una filosofía del acontecimiento*, Amorrortu, Buenos Aires.

FILMOGRAFÍA

BROOK, Peter (2002), *La tragedia de Hamlet*, Gran Bretaña-Francia-Japón.

MIRANDA, Luis (Director (2010) *Avec mes deux de dinosaure*, Francia.

RUIZ, Raúl (1998), *Le temps retrouvée*, Francia.

RUIZ, Raúl (2001), *Comédie de l'innocence*, Francia.

RUIZ, Raúl (2006), *Klimt*, Austria, Francia, Reino Unido y Alemania.

SCOLA, Ettore (1983), *Le bal*, Argelia.

Gabriela Macheret

Gabriela Macheret es Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como actriz y como docente de la cátedra Texto teatral de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.