PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO

BONFIL, BLANCARTE, CASAS, CHEVALLIER, CORDERO, GONZÁLEZ MELLO

JUAN TOVAR

PERFIL Y OBRA INÉDITA

REPORTAJE

CUATRO ESCENÓGRAFOS MEXICANOS EN TORONTO

ENSAYO

SHAKESPEARE Y EL CINE

¡CON PASODEGATO ENTRA AL TEATRO GRATIS!

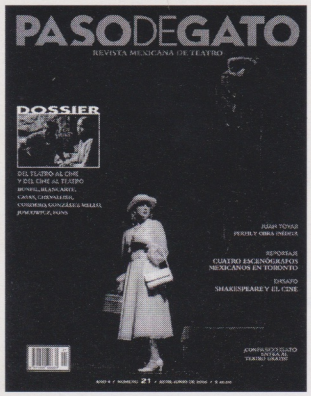
21
9 771665 498631

AÑO 4 / NÚMERO 21 / ABRIL-JUNIO DE 2005 / $ 40.00

CONTENIDO

PASODEGATO

AÑO 4
NÚMERO 21
ABRIL/JUNIO
DE 2005



En portada:
Un tranvía llamado deseo, de T. Williams.
FOTO DE ENRIQUE GOROSTIETA.

Recuadro de portada:
De la calle, de Jesús González Dávila.
FOTO DE PABLO HERRERÍAS.
CORTESÍA DE TIEMPO Y TONO FILMS.

ABREBOCA
4 ¡ZAPOETA, A TUS ZAPOEMAS!

PERFIL
5 ENTREVISTA A JUAN TOVAR
POR FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

8 RETRATO DE JUAN A LA DISTANCIA
POR JOSÉ CABALLERO

9 PARÁBOLA DEL HONESTO JUAN
POR DAVID OLGUÍN

10 CRONOLOGÍA JUAN TOVAR/ TEATROGRAFÍA
POR FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

DOSSIER
DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO

14 TEATRO FILMADO
POR FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

16 DEL IMAGINARIO AL MOVIMIENTO
POR JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

18 LA TEATRALIDAD CINEMATOGRÁFICA
POR JOSÉ CANDÁS

22 ESCENARIOS DE LA DISIDENCIA SEXUAL Y POLÍTICA
POR CARLOS BONFIL

24 CÓMO INTERPRETAR A LIERA
POR ÓSCAR BLANCARTE

26 *DE LA CALLE:* LA SUGESTIÓN DE LA IMAGEN
POR CINTHYA FRANCO

28 DEL TEATRO AL CINE... AL TEATRO
POR GIOVANNA RECCHIA

29 TAMBIÉN TENEMOS LO NUESTRO
POR VÍCTOR RUBÉN

30 ENTREVISTA CON JORGE FONS Y ALFREDO JOSKOWICZ
POR JAIME CHABAUD

32 EL ACTOR EN EL TEATRO Y EN EL CINE
POR ARMANDO CASAS

34 DECAPITACIÓN DEL GALLO
POR JOSÉ ANTONIO CORDERO

38 LA PRESENCIA SEDUCIDA
POR HÉCTOR BOURGES

ENSAYO
40 SHAKESPEARE Y EL CINE
POR ROGER MANVELL

REPORTAJE
46 CUATRO ESCENÓGRAFOS MEXICANOS EN TORONTO
POR **PASODEGATO**

REPÚBLICA DEL TEATRO
JALISCO
48 UNA PROFESIÓN DE AMATEURS
POR TEÓFILO GUERRERO

49 ¿SOMOS TODOS LOS QUE ESTAMOS O ESTAMOS COMO AL PRINCIPIO?
POR TEÓFILO GUERRERO

MICHOACÁN
50 DIPLOMADO NACIONAL DE DRAMATURGIA
POR ANTONIO ZÚÑIGA

50 LA DRAMATURGIA EN MICHOACÁN
POR JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ÁVALOS

51 ¿PARA QUÉ LA DRAMATURGIA, Y ESPECIALMENTE EN MICHOACÁN?
POR NEFTALÍ CORIA

NUEVO LEÓN
52 DE CÓMO UNA PROFUNDA SUMMA CRISTALIZA EN UNA TARDE PERDIDA DE LA ÁRIDA CAMPIÑA MEXICANA
POR PEDRO HALIL

QUERÉTARO
54 EL DISCURRIR DEL TEATRO EN QUERÉTARO
POR ROMÁN GARCÍA

VERACRUZ
56 ESPACIOS CULTURALES INDEPENDIENTES
POR RAMÓN ACEVO

ZACATECAS
58 EN TODOS LOS TEATROS SE CUECEN HABAS
POR IVÁN GUARDADO MARTÍNEZ

59 EL TEATRO EN ZACATECAS
POR JULIA ROBLES

CAMPECHE
60 IMPRESIONES DEL TEATRO CAMPECHANO (ENTREVISTA)
POR **PASODEGATO**

COLIMA
61 UNIVERSIDAD DE COLIMA, UN PROYECTO INTEGRAL DE CULTURA
POR JAIME CHABAUD

HIDALGO
62 TEATRO EN HIDALGO
POR ENRIQUE OLMOS DE ITA

MÉRIDA
63 TRES DESEOS...
POR RAÚL H. LUGO

PRIMICIA
64 EL ESPACIO DE LA INCONFORMIDAD
POR MÓNICA RAYA

TÉCNICA TEATRAL
66 LA CALIDAD A LA VUELTA DE LA ESQUINA
POR ARTURO SASTRÉ BLANCO

ESCENA ALTERNA
67 REDESCUBRIENDO EL FUEGO NUEVO
POR MAURICIO GARCÍA DE LA TORRE

ESCENA INTERNACIONAL
68 SALUDOS, DESDE EL TEATRO MÁS ALLÁ DEL FIN DEL MUNDO
POR RICARDO ZEGER

LIBROS
71 TEATRO EN ESPAÑOL Y MAYA
DONALD FRISCHMAN

71 TEATRO NÁHUATL II
MARTHA TORIZ

72 COLECCIÓN LA CENTENA-TEATRO
VALERIA ALDAMA

MÁSCARA VS. CABELLE
74 LA ANTICRÍTICA

75 RESPUESTA A ENRIQUE OLMOS

ERRATAS
76 DISCULPAS PÚBLICAS

ESTRENO DE PAPEL
TLATOANI
(LAS MUERTAS DE SUÁ
FARSA QUILIÁSMICA
DE JUAN TOVAR

DEL CINE Y DEL TEATRO

DEL IMAGINARIO AL MOVIMIENTO

Jean-Frédéric Chevallier

Para Denis Guénoun, en forma de diálogo.

El teatro se dejó desposeer del imaginario que había elaborado progresivamente en su seno. [...] El cine capta el imaginario del espectador y le da la consistencia óptica del efecto-cámara. El cine ha robado al teatro su espectador imaginario, dándole su estatuto, su existencia, su autonomía en la imagen. Pero en la imagen realizada.
Denis Guénoun, Le théâtre est-il nécessaire?, *pp. 143, 129.*

Hasta el nacimiento del cine, efectivamente, ninguna práctica artística podía monopolizar la imitación mimética de acciones humanas, representadas por actores reales, de manera más convincente que el teatro. [...] La "casa guardada" del teatro hasta ahora, la representación animada de seres humanos en acción está asumida, incluso mucho mejor lograda por la nueva matriz del cine.
Hans-Thies Liehmann,
Le théâtre postdramatique, *pp. 50, 73.*

El teatro es el movimiento real; y de todas las artes que utiliza, extrae el movimiento.
Gilles Deleuze, Diférence et répétition, *p. 18.*

¿En qué medida el cine desplaza (desplazó y está desplazando) el quehacer escénico? En efecto, hasta finales del siglo XIX, el teatro tenía por función representar historias. Consistía en actores interpretando personajes en diálogo dentro de un espacio imaginario, por ejemplo el escenario convertido en las afueras del Castillo de Elsinor en la primera escena de *Hamlet*. El teatro tenía el monopolio de la puesta en *acción* del imaginario. En otras palabras, el teatro servía para dar una *representación en movimiento* del imaginario. Y, si entendemos por *imaginario* el dominio de la imaginación, definiremos ésta como la facultad o el producto de la facultad de la mente de *representarse* por el espíritu objetos o hechos irreales o nunca percibidos. La imaginación consiste pues, en la fábrica de las imágenes. Y el teatro pretendía eso: fabricar imágenes en movimiento.

Ahora bien, la aparición del cine pone en cuestión tal monopolio. Porque, si se trata de representar personajes en acción en un universo imaginario, hay que reconocer que el cine lo hace mucho mejor. Allí, el decorado ya no está construido a medias (una fracción de torre y dos metros de muralla para "representar" el castillo de Elsinor). Aparece completo. En la película *Hamlet* de Laurence Olivier (1948), el espectador puede ver el castillo desde varios ángulos; Hamlet sube corriendo hasta la cima de la torre sin que esto implique demora alguna en el cambio de decorado: la cámara lo sigue. En fin, en el cine el imaginario está directamente dado por las imágenes, no hay que construirlo. El cine realiza bajo forma efectiva la *imaginación* de imágenes. "El cine es el *devenir-imágenes* del imaginario"[1]. En el teatro, la imaginación (fábrica de imágenes) es una metáfora provisional; en el cine, es una realidad. El cine es el imaginario realizado, la representación de éste es lograda plenamente.

El teatro tenía otra característica: la relación entre actores y espectadores consistía en la "identificación" de los últimos con los seres imaginarios (personajes) que interpretaban los primeros. El modelo de la identificación –tal y como lo puso en práctica el teatro– supone un cierto *protocolo de la mimesis*: por un lado, la separación del actor y del personaje (determinación moderna del personaje), y por otro el reconocimiento por el espectador de esta separación. El espectador ubica la separación actor/personaje para enseguida disfrutar de la coincidencia entre el uno y el otro. El espectador goza plenamente de esta coincidencia si participa de ella: si se *funde* en el "personaje" (imagen de persona), si se "identifica" con él. Reconocer la fusión actor/espectador es la etapa previa y necesaria a la identificación del espectador con el "personaje": este olvido de sí mismo en el cuerpo imaginario. Como lo recuerda Denis Guénoun, "la identificación escoge una imagen, que se constituye en identidad".[2] El espectador elige una imagen de persona (un "personaje") y se posiciona *como* él.

Ahora bien, en el cine, el plano cercano permite ver los detalles expresivos de la cara del actor/personaje (la de Laurence Olivier interpretando Hamlet). El público está en contacto más próximo con la imagen de la persona. Y la cercanía facilita la fusión: casi inmediatamente, el actor se vuelve el "personaje" con el cual el espectador constituye la identidad.

Luego, al proponer un solo ángulo de visión, el aparato de proyección facilita aún más este proceso. El público no tiene que reconstruir ni la cercanía ni la homogeneidad del enfoque sobre el imaginario, tampoco escoger uno: proximidad, coherencia y univocidad le están ya dadas. La representación es completada y orientada en un solo sentido, concentrada pues, lo que favorece aún más la identificación de los espectadores con los personajes.

Al final la pregunta que hace Guénoun,[3] y que evoca también Lehmann:[4] si el teatro tenía hasta ahora el monopolio de la fábrica de las imágenes (el imaginario) y de la identificación, y si se vuelve evidente a lo largo del siglo XX que el cine realiza mejor este imaginario y si, además, volvió más funcional la relación (de identificación) del público con éste, ¿*es* (todavía) *necesario el teatro*? ¿Para qué representar historias en los escenarios, para qué buscar volver creíbles personajes, para qué pretender que el público se identifique con ellos, si en este dominio el cine es superiormente eficaz?

Hamlet. Archivo de J.F. Chevallier

De cierta manera, el análisis anterior procede aceptando que el cine *robó* lo que serían las características propias del teatro, primero en cuanto a la actividad escénica (la representación como acción de historias), segundo en cuanto a la relación entre el escenario y la sala (identificación de los espectadores y los "personajes" interpretados por los actores). Este análisis, por cierto que sea, deja un mal sabor de boca: el cine *robó* al teatro... ¿No existiría otra manera de hablar de la relación entre teatro y cine, sin recelos y sin nostalgia?

Si el cine se apropió lo que eran las características estéticas del teatro, por el contrario: el tetaro se nutrió abundadamente del cine. Stanislavski decía por ejemplo a sus actores: "Ustedes tienen que inventar una *verdadera película de imágenes* mentales, de imágenes interiores: un sub-texto continuo, semejante a un *film cinematográfico* constantemente proyectado en la pantalla de nuestra visión interior, y destinado a guiarnos mientras hablamos y actuamos en el escenario".[5] El cine no sólo sirve de referente para el teatro (la pantalla es el lugar donde se realiza eficazmente el imaginario) sino también de meta: la mente del actor debe de ser como una pantalla de proyección...

Aparece aquí una suerte de contradicción: por un lado el cine se apropia el imaginario del teatro, y por otro lado el teatro buscaría retomar el procedimiento de proyección cinematográfica para mejorar su propia construcción del imaginario... El teatro sin perspectiva de lograr una eficaz fábrica de imágenes buscaría en el cine la solución a su fracaso...

En realidad, el problema no se formula exactamente así. Cuando hoy escuchamos a Stanislavski, tal vez lo que más tendríamos que enfocar no es tanto el objetivo (el imaginario) sino el proceso (la construcción cinematográfica). A lo largo del siglo XX, practicantes del teatro se inspiraron en el cine, no para recobrar lo que ya no tenían (el monopolio de la representación en acción de historias imaginarias), sino para *construir* de manera diferente el evento escénico.

Con "construir" hay que entender ante todo *montar*: la construcción cinematográfica es montaje (pensemos en Eisenstein). Pero el montaje no es sólo sintagmático (imagen tras imagen) sino también paradigmático (adentro de la misma imagen). Lo su-

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO

braya Gilles Deleuze: "El cine no nos da una imagen a la cual añadir movimiento, nos da inmediatamente una imagen-movimiento".[6] La composición de la imagen cinematográfica acoge adecuadamente el movimiento. Recordemos la secuencia de la recámara en *Ciudadano Kane* (1941) que Orson Welles grabó en dos tomas usando a la vez el gran angular y la profundidad de campo (se sobreponen dos eventos: el de la cama con el de la mesita de noche), o el paso de la cámara a través del techo de cristal del *night-club* "El Rancho"[7] (se sobreponen dos espacios: el de afuera con el de adentro). Si se trata de representar pues, el cine expresa mejor el movimiento.

Sin embargo, cuando Meyerhold (1874-1940) busca las maneras de lograr una "cineficación" del escenario (aceleración y desmultiplicación de los cambios escénicos) o cuando Gordon Craig (1872-1966) inventa los "screens" (suerte de móviles capaces de acompañar sin solución de continuidad la evolución múltiple de la acción),[8] se abre para el teatro la posibilidad de apropiarse de formas de construcción originalmente cinematográficas *desvinculándolas del propósito representativo*. Lo que, a lo largo del siglo XX, no dejó de inspirar a los directores de teatro y también a los autores de textos para el escenario, son las posibilidades de construcción que ofrece el cine pero sin buscar la representación (del imaginario). Ser el medio sin el propósito. El esquema es el siguiente:

CINE
Construcción (montaje) ~~de una historia~~
TEATRO

O bien:

TEATRO
~~Representación del imaginario~~ en movimiento
CINE

Lo que inspira al teatro es *la construcción narrativa sin la narración*, la puesta en movimiento sin que ésta conduzca a la representación del imaginario. Lo que llama la atención de los practicantes de teatro son las posibilidades de movimiento abiertas por el montaje cinematográfico. El experimento que hizo Claudio Valdés Kuri con la película muda *El Automóvil Gris* (Teatro El Galeón, México DF, 2002) sirve para entender mejor este punto. La atención del espectador está dirigida hacia las dos actrices que sonorizan el filme proyectado sobre una pantalla en el proscenio. Le atrapa lo que ocurre en el momento del acto teatral (los movimientos que surgen). Los constantes cambios en la película puestos en relación con los sonidos emitidos por la narradora (sobre todo cuando habla en japonés) despiertan en el espectador la necesidad de cambios, de movimientos de cambio.

El movimiento es el presente. "El movimiento, apunta Deleuze en *Cine I*, no se confunde con el espacio atravesado. El espacio atravesado pasó, el movimiento es presente, es el acto de atravesar".[9] El presente del movimiento permite al teatro reconsiderar la presencia y lo que la atraviesa. El haber sido desposeído de la representación del imaginario es una oportunidad para el teatro: puede libremente reconsiderar la presencia. A ella se vuelve el presente (espacio y tiempo) del surgimiento del movimiento. Al buscar poner en movimiento, el teatro reactiva la *acción* sin la pretensión de representar, o sea sin la totalidad, sin representar una totalidad (discursiva por ejemplo). "Es lo mismo recomponer el movimiento con *poses eternas*, o con *cortes inmóviles*: en ambos casos, se pierde el movimiento, porque se supone que "todo está dado", mientras el movimiento sólo sucede si el todo no está dado ni se puede dar. Desde que se da el todo en el orden eterno de las formas y poses, o en el conjunto de los instantes cualquiera, entonces o bien el tiempo no es más que la imagen de la eternidad, o bien la consecuencia del conjunto: no hay más lugar para el movimiento real".[10] El dejarse desposeer de la representación del imaginario es eso: abandonar las poses eternas (la organicidad de la acción dramática según la regla de las tres unidades, en Racine por ejemplo) y los cortes inmóviles (los cuadros de Diderot) para que surjan *presentemente* y *realmente* movimientos.

Así, la relación entre teatro y cine podría considerarse como una suerte de trueque: el teatro abandona al cine la fábrica de las imágenes a cambio del movimiento, es decir de la constitución más activa, más plural, más *paralógica* del movimiento. El teatro toma conciencia (se vuelve una de sus especificidades) de que puede producir el movimiento sin las imágenes. Ya no se le pide al espectador que imagine. He aquí la diferencia. Y al revés: ya el espectador no espera tanto imaginar (en el sentido que el escenario le proponga una realización de imaginario, para eso está el cine). Espera más bien que lo pongan en movimiento, que lo inviten al movimiento, movimiento sensorial, movimiento emocional, movimiento del pensar, movimientos pues, probablemente internos.

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER. Es Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle. Da clase en la UNAM y en la UAEH. Es investigador y director escénico. Recientemente organizó en México el *Primer Coloquio Internacional Sobre el gesto teatral contemporáneo.*

Hamlet. Archivo de J.F. Chevallier.

ELEMENTOS BIBLIOGRÁFICOS

Jean-Frédéric Chevallier, *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, México DF, 2004, UNAM/Escenologia/ Proyecto 3.

Michel Corvin, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres*, Paris, 1980, La Cité.

Gilles Deleuze, *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, 1983, Minuit.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, 1969, P.U.F.

Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, 1997,Circé.

Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, tr. Philippe-Henri Ledru, Paris, 2002, L'Arche.

NOTAS

[1] Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire†?* p. 118. En México se público una entrevista con Denis Guénoun acerca de este libro: "¿Todavía teatro?" en *Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*, coord. Jean-Frédéric Chevallier. pp. 19-24.

[2] Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire†?* p. 159.

[3] "El cine retoma y relanza nuestra demanda de identificación [...]. ¿Y el teatro? Aquí resurge nuestra pregunta. Si encontraba en este modo de representación su única necesidad, tendría que desaparecer. [...] Y si insiste [...], es entonces que su necesidad se inscribe ahora en otro lugar distinto a este régimen de la representación. Que su función ya no es de poner frente a frente al personaje y al espectador." Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire†?* pp. 143-144.

[4] "El redescubrimiento del potencial de representación especifica al teatro y sólo al teatro pone al orden del día la cuestión fundamental de saber en qué sigue siendo irremplazable y por qué no puede ser reemplazado por otro *medio*." Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*. p. 73.

[5] Stanislavski, *La construction du personnage*, tr. Ch. Antonetti, Perrin, 1996. pp. 118-131. Citado por Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?* p. 121. Subrayado mío.

[6] Gilles Deleuze, *Cinéma. I. L'image-mouvement*. p. 11.

[7] Truffaud decía de Welles que buscaba, con *Citizen Kane*, hacer una película que presentara todas las ventajas del teatro (y de la radio) sin sus inconvenientes.

[8] Cf. Michel Corvin, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres*, La Cité. p. 158. Y Joseph Danan, "De la acción al movimiento" en *Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*, coord. Jean-Frédéric Chevallier. p. 30.

[9] Gilles Deleuze, *Cinéma. I. L'image-mouvement*. p. 9.

[10] Gilles Deleuze, *Cinéma. I. L'image-mouvement*. p.17.