

**Transmedialidad y crisis de la representación en *Cristo* de Manuela Infante y
Compañía Teatro de Chile**

Transmediality and crisis of representation in *Cristo* of Manuela Infante and Teatro
de Chile Company

Autora: Carolina Hernández Parraguezⁱ

Filiación: Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile

Mail: dimitrahp@gmail.com

Resumen:

En las últimas décadas, el teatro contemporáneo chileno ha introducido nuevos lenguajes y experiencias que permiten cuestionar el concepto de representación teatral tradicional. El presente artículo analiza la obra dramática "Cristo" (2008) de Manuela Infante (Santiago 1980), la cual rompe con la lógica narrativa para dar paso a una reflexión del teatro en sí mismo en base al cuestionamiento de la representación, los discursos de poder, los referentes históricos y la función del teatro en el teatro.

Palabras claves: Crisis de la representación – transmedialidad– poder - referentes históricos.

Abstract:

In recent decades, the Chilean contemporary theater has introduced new languages and experiences that are challenging the traditional concept of theater. This article analyzes the dramatic work "Cristo" (2008) by Manuela Infante, which breaks with the narrative logic to make way for a thinking on the theater itself based on the

question on representation, discourses on power, historical references and the role of the theater within the theater itself.

Keywords: Crisis of representation - transmediality - power - historical references

El quinto montaje de la Compañía de Teatro de Chile es una obra que cuestiona las construcciones culturales de la figura histórica y religiosa de Cristo. A través de los recursos transmediales la obra nos entrega una versión didáctica de la imposibilidad de reconstruir una verdad absoluta sobre la imagen de Cristo.

Estrenada en febrero del 2008 en *Matucana 100*, *Cristo* presentaba un grupo de cuatro actores, María José Parga, Juan Pablo Peragallo, Héctor Morales, Cristián Carvajal y Angélica Vial, jugando a ser actores y pretendiendo personificar la representación de la representación de la figura de Cristo. Además, la obra tiene la particularidad de incluir a tramoyas en escena para dejar entrever a los espectadores los procedimientos de construcción de la obra.

La primera versión de *Cristo* tuvo, al igual que *Rey Planta* (2006), una muy buena recepción de la crítica, incorporándose años más tarde a la lista de obras exhibida por la Fundación de Teatro a Mil. Partiendo por la crítica académica, podemos entender que la obra marca una estética particular e innovadora para la época. Para Marco Espinoza y Raúl Miranda la potencialidad de la obra radica justamente en poner en cuestionamiento los mecanismos conceptuales y objetuales de la lógica de representación de la realidad, “exponiéndola como una cadena de significantes que instalan por convención, lo real” (82). De forma no tan disímil, para Kati Rottger, profesora de estudios teatrales de la universidad de Ámsterdam, la obra logra develar la problemática de la representación de forma inteligente: “Esta práctica presentada performativamente en relación con la construcción de la imagen, culmina finalmente con la transformación de la temática de Cristo en la temática actoral” (24). La posibilidad de establecer conexiones entre realidad-ficción,

presencia-ausencia, imagen-cuerpo es una práctica recurrente en la obra que reproduce la problemática de la representación y, con ello, la de la metateatralidad.

Para los críticos de los medios periodísticos *Cristo* también tuvo una muy buena acogida. El valor artístico radica en que la obra posibilita la interacción del espectador a través del juego entre realidad y ficción. Para Pedro Labra y Bárbara Muñoz del diario *El Mercurio*, *Cristo* logra cuestionar la producción de lo real a través de un acto reiterativo y espontáneo: “Un montaje arriesgado, original y estimulante en el que se cuestiona, casi hasta el cansancio, la representación de la realidad. ¿Cómo podemos representar algo que sólo conocemos vía representaciones, como la figura de Cristo?” (Cit. en Espinoza y Miranda 83). Si reuniéramos solo las opiniones de la crítica periodística, podríamos pensar que el valor artístico de *Cristo* solo radica en su contenido y la problemática de la representación. Sin embargo, su valor estético justamente se encuentra en la forma en que los recursos transmediales se organizan para transformarse en contenido de la obra.

El proceso escritural como ensayo

A diferencia de otras obras de la Compañía, como *Rey Planta*, *Cristo* posee la particularidad de ser una obra en donde el proceso escritural se construye y deconstruye en el montaje, es decir, no existe un texto físico definido, sino más bien un cuaderno de notas que guía el trabajo colaborativo de la Compañía.

Para la dramaturga y directora Manuela Infante, el cuaderno de notas es una posibilidad de entregar, de manera fragmentada y dispersa, el proceso creativo de la Compañía:

Fueron diez meses repartidos en dos continentes dedicados a mirar, pensar, robar, empujar, dejar, forzar, escuchar, abandonar, retomar, detenerse, probar, probar una y otra vez, probar. Distinto había sido hasta entonces, en ficciones previas, hablar de la historia dejando entrever una pregunta, una reflexión una paradoja. Ahora convertiríamos en esqueleto, en estructura dramática, esa paradoja, y temerosos

nos dejábamos dirigir por ese cuerpo resultante, un cuerpo cada vez más autónomo y sólido. (9)

El “Cuaderno de notas” de *Cristo* fue publicado en la Revista *Apuntes* N°130 en el 2008. Ya que no existía un texto físico anterior al montaje, este documento se transformó en un material útil para exhibir y comprender el proceso creativo de la obra. Pensamos inmediatamente que el trabajo de diez meses de investigación se va terminado en el montaje como *obra abierta*. No obstante, nos encontramos en las escenas finales de la obra con un guión, transmitido a través de un video, que reproduce transformaciones constantemente. Para la dramaturga Hedda Kage, los consensos fijos que se establecen en “las proyecciones, los videos y las metáforas de la escenografía” (17) están muy bien sincronizados con los diálogos de los actores, sin embargo, parecieran ser espontáneos, es decir, no hay textos prefijados, pero se percibe que existe una correlación perfecta entre la investigación, el cuaderno de notas y la improvisación.

La problemática sobre la imposibilidad de reproducir una meta-representación de una representación evidencia también el cuestionamiento de la realidad y la ficción, dando como consecuencia la posición en que se encuentra la teatralidad en la obra. Para Manuela Infante, *Cristo* intenta “producir una máquina escénica que nos pusiera, en definitiva, ante la pregunta: ¿Cómo producimos lo real?” (Infante 10). Es justamente dicha problemática la que justifica que el texto dramático no exista *a priori*, sino más bien que se vaya construyendo y de-construyendo en los ensayos y el posterior estreno.

A través de la práctica escritural de un cuaderno de notas hacemos referencia a las características del teatro posmoderno, en donde el texto no es el recurso más importante y debe dialogar al mismo nivel con otros elementos como la danza, música, cuerpo, materiales tecnológicos, etc. Podríamos decir entonces que el ejercicio dramático debe posicionar la materialidad en su proceso de producción: “Dejo a continuación una selección de ideas, anotaciones e imágenes, recopiladas

de mis cuadernos y de los de otros, que pueden complementar, diversificar y reverberar la experiencia de la obra” (Infante 10).

El proceso de decodificación que experimenta el espectador en el espectáculo muchas veces no dimensiona el trabajo preparatorio del dramaturgo y del director. Es por esta razón, que es difícil pensar en que una obra dramática no necesite de un guión o texto para funcionar. De esta forma, la improvisación es un componente relevante dentro de las obras posdramáticas, no obstante, debemos pensar que, aunque no exista un texto dramático tradicional, el ejercicio dramatúrgico de pensar una idea, pese a que sea esquemática o bosquejada, sigue siendo una posibilidad escritural que permite construir y de-construir el texto.

El problema de la representación

La constante pregunta por la representación se ve problematizada en la figura de Cristo en el transcurso de la obra. La superposición de representaciones se traduce en una constante búsqueda por establecer una distinción entre realidad y ficción, y como consecuencia, el referente de la teatralidad. Para la Compañía de Teatro de Chile el objetivo principal de problematizar la representación se encuentra en imitar, a través de un guiño conceptual, el gesto por excelencia de la historia occidental, “(...) la producción de orígenes, de verdades, de presencias, de centro?” (Infante 10). Este ejercicio de concebir la representación como constructora de realidad permite preguntarnos por el problema entre significante-significado. Existe una cadena de significantes sin significado alguno, que posibilita un juego de circularidad entre referente y contenido. Para la compañía, el acercamiento a la figura de Cristo necesita de la práctica de diferenciación entre quién es y cómo se conoce a través de la historia este referente de la cultura occidental: “No queremos representar un Cristo, queremos producir un Cristo (al menos intentarlo) más con el objetivo de exponer los modos de producción que de arribar a una figura tal o cual” (Infante 11).

Nos encontramos de esta forma con el ejercicio intelectual de preguntarnos sobre qué significa representar.

La idea de la obra artística como *única e irreplicable* ya se comienza a problematizar en el siglo XX. La concepción de que la obra es una mera imagen se cuestiona para dar paso a ésta como una reflexión sobre la imagen misma. A partir de la noción de la “obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin nos invita a reflexionar sobre su reproducción a través de la imposibilidad de desligar la obra con su contexto y función ritual: “el valor único de la obra de arte auténtica se funda en el ritual en el que adquirió su valor de uso primero y original” (*La obra de arte* 101). Este valor de singularidad- “el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra” (95)- es el que nos permite localizar en la representación una transformación, es decir, esa imposibilidad de reproducir sólo un referente de la imagen de Cristo.

A pesar de que, en la primera mitad del siglo XX, las vanguardias trataron de eludir definitivamente la representación, ésta se presentó irremediamente como dispositivo estructural de la obra. De esta forma, debemos entender la problemática de la representación desde la idea de que la representación es ahora la posibilidad de mostrar el procedimiento a través del cual el hecho ocurre, es decir, la forma en la que los hechos se presentan y convergen en una dimensión significativa.

La posibilidad de generar una relación física con la realidad es lo que nos permite producir representación en el arte. El mecanismo de tensión entre *ausencia* y *presencia* devela el vínculo entre lo performativo y lo representacional en la obra dramática. De este modo, no podemos quedarnos solo con la idea de que en la obra los recursos *transmediales*ⁱⁱ representan algo, sino que, además, debemos tomar conciencia del juego que se produce entre estos recursos, la realidad y su representación. Un ejemplo concreto de este fenómeno es el cuerpo actoral, los actores y actrices pueden ser percibidos a través de su presencia real. Para Kati Röttger, para referirse al concepto de representación como presentación es necesario abordar tanto los aspectos performativos como representativos:

Hernández, Carolina. “Transmedialidad y crisis de la representación en *Cristo* de Manuela Infante y Compañía Teatro de Chile”. *Revista Laboratorio N°18* (Julio 2018). Web.

Los signos, en el sentido de representación, se encuentran en vez de algo que no son en sí mismos, ya que solo retratan, representan o designan. En este caso se encuentran, por ejemplo, el actor X representado por la figura Y. Bajo el punto de vista de la presentación emergen las partes performativas del juego. Es decir, vemos siempre el cuerpo, el rendimiento, la fenomenalidad del actor X sólo a través de nuestra percepción de Y. (23)

Como espectadores vinculamos el cuerpo real del actor o actriz como portadores de un rol, en consecuencia, el fenómeno que aquí se presenta es la capacidad del cuerpo actoral de relacionarse físicamente con su referente. En la obra se produce la posibilidad de transformar el contenido o temática de Cristo en el contenido o temática actoral. Entender entonces la representación como *presentación* o *presencia* es inscribir la obra como posibilidad de establecer juegos entre signos y referentes.

Entender el problema de la representación como *presencia del objeto* -Cristo- y *ausencia del referente* -Cristo original- nos permite develar su carácter paradójico. Representar significará reproducir o reemplazar algo en estado original. ¿Qué pasa entonces cuando no existe un original de lo que se quiere reproducir? Pensamos inmediatamente en la premisa que Artaud manifiesta sobre la representación y el Teatro de la Crueldad: “El Teatro de la Crueldad no es representación. Es la vida en sí misma en relación a lo que no es posible de ser representado” (Cit. en Röttger 20). Sin embargo, es necesario explicitar que en *Cristo* la representación se exhibe como una paradoja en donde existe una imposibilidad de representar un sinfín de representaciones.

Para Jacques Derrida, la representación no tiene fin, es decir, ésta se articula a través de reiteración constante, no dejando espacio para su clausura. A lo que intentaba Artaud con la clausura de la representación, Derrida responde en su ensayo “El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación” con la noción de *repetición* de la representación como circularidad e imposibilidad de su clausura absoluta:

Puesto que ya desde siempre ha comenzado, la representación, en consecuencia, no tiene fin. Pero cabe pensar la clausura de lo que no tiene fin. La clausura es el límite circular dentro del cual se repite indefinidamente la repetición de la diferencia. Es decir, su espacio de juego. Este movimiento es el movimiento del mundo como juego (343).

El significado del concepto de representación como circularidad nos invita a pensar en el signo como repetición, que necesariamente será movimiento y reiteración en una constante aparición. La idea de que basta que algo se repita para que aparezca su significación es lo que nos conduce a pensar en la figura de Cristo como una meta-representación, en la que el objetivo de la Compañía es buscar qué existe detrás de todas las representaciones o versiones de Cristo y cómo es posible exhibirlas en un constante juego de metateatralidad.

Reflexionar sobre la problemática de la representación en *Cristo* implica, además de su paradoja, pensar de qué manera, como dice Sergio Rojas, “el contenido es la astucia de la forma”. Es decir, pensar de qué forma el arte ya no reproduce la realidad tal como se le presenta al sujeto, sino que involucra a éste en un proceso artístico vinculado a su propia experiencia: “El asunto no es la realidad misma, sino la experiencia de ésta” (*El contenido* 210). De esta forma, la representación la pensamos no sólo como la reproducción o copia de referentes culturales, sino como la posibilidad de desplegar, a través de la materialidad, el contenido en la forma. Sin embargo, a través de este ejercicio surge otra problemática: la de centrarnos sólo en la forma como alienación decorativa y donde la obra nada representa.

Para Rojas, el poder manifestativo de la obra será posible cuando ésta recupere lo impresentable de lo real, es decir, logre manifestar su contenido en la forma, a través de la trasgresión en el orden signifiante. ¿Cómo podemos establecer la relación entre representación y realidad? A través del despliegue del contenido en la forma. En el caso de la teatralidad, esta práctica la encontramos en la transmedialidad y en la metateatralidad.

Cristo se transforma en un juego de un juego representacional. La problemática en la que se inscribe la obra nos devela la imposibilidad de encontrar la verdadera historia de Cristo escenificado como búsqueda de vida auténtica. A través de ensayos, fragmentos de historia bíblica, representaciones de la última cena e impresiones del proceso de búsqueda teatral, la obra en innumerables ocasiones intenta convertirse en la representación de una representación, es decir, queda de manifiesto ante el público los cuestionamientos sobre los roles de cada actor y el objetivo de la obra:

Dijimos que íbamos a hacer una obra de Cristo, o sea que era sobre Cristo (...) me pierdo porque ahora estamos inventando una escena de un viaje falso a Curimón que en verdad podría ser cualquier lugar (...) que realiza un grupo de gente que está investigando, que está yendo a buscar información de un Cristo de cartón que inventamos nosotros mismos. (Infante 20)

El misterio de la cadena de representaciones produce en el espectador la necesidad de encontrar repuesta ante la imposibilidad de establecer las diferencias entre realidad y ficción o entre representación de una representación. La paradoja entre escena e improvisación la develamos ante la minuciosa repetición de ensayo sobre ensayo y que, posteriormente, será exhibida a los espectadores entre la superposición de imágenes de video sobre los ensayos y la actuación en escena de forma simultánea. Nos encontramos de esta forma con la utilización de la cámara como la reproducción o duplicación de los actores en escena.

Otro recurso que nos devela el carácter repetitivo de la representación como problemática es la escenificación filmada del texto -en las manos de la directora- en donde se evidencia que el proceso de formación o improvisación fue previamente pauteado. El diálogo que se produce entre los integrantes de la Compañía revela el carácter repetitivo del referente:

Claudia: ¿No te parece un poco repetida la idea de un *making off*?

M. José: No más repetido que la historia de Cristo.

Manuela: Yo pienso que es una buena idea, no tenemos para qué hacer el *making off*, podemos inventar una escena igual a cada escena, un ensayo, un proceso falso.

Claudia: Así, como esto, hacer una escena de esto que nos está pasando ahora...

Manuela: Una escena igual a esta, pero no esta.

Angélica: Una copia... (Infante 21)

La problemática de la representación es una constante pregunta a lo largo de la obra. Sin embargo, el tema o contenido central es cómo representar la imagen del verdadero Cristo y no encontrar su referente *único e irrepetible*. En consecuencia, la posibilidad de establecer ese juego entre presencia y ausencia de la imagen de Cristo nos permite revelar el procedimiento por el cual la obra se presenta, a través de la incorporación de los materiales transmediales, como comprensión de la tensión de su carácter representacional.

Materiales en exhibición: la transmedialidad

Las materialidades dentro de la obra marcarán una nueva estética que dará sentido o contenido al concepto guía de la obra: la imposibilidad de encontrar una versión original de la figura de Cristo. El cartón, el video y los técnicos en el escenario serán los recursos más coherentes con esta lógica en donde el contenido se despliega en la forma.

El quiebre con una linealidad meramente narrativa se incorpora al trabajo de la compañía como recurso que permitirá reforzar el trabajo colaborativo. Un ejemplo, antes mencionado, es la posibilidad de investigar, improvisar y después escribir o el mecanismo de exhibición de los ensayos y procesos de producción simulados en la puesta en escena.

Cristo demuestra un quiebre con la lógica conceptual de las obras anteriores de la compañía: los recursos se transforman en materialidades que permiten fabricar la

realidad como cuestionamiento del binomio realidad/representación. Sin embargo, *Cristo* devela la relevancia conceptual y teórica que se deposita en el proceso creativo. Incluso, podemos reconocer que todos los elementos escénicos se encuentran supeditados a esta teoría:

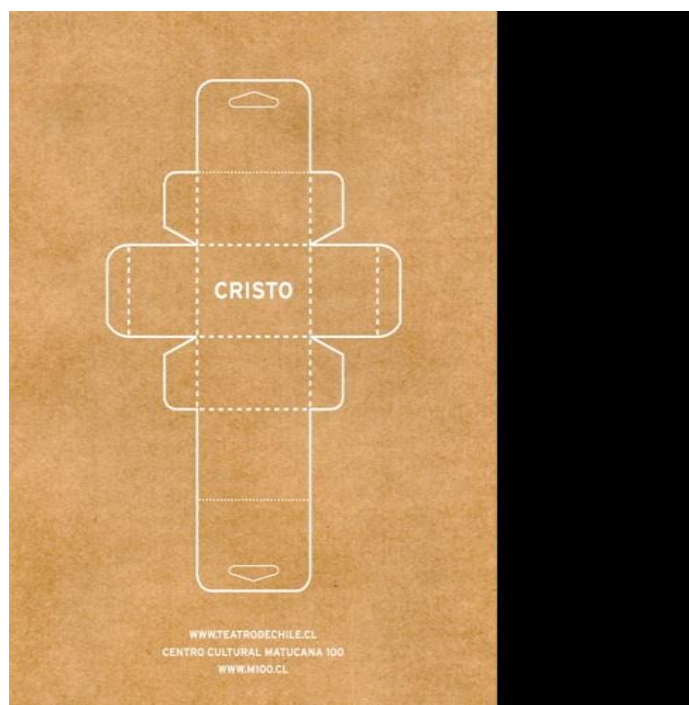
Ningún espectáculo de Teatro de Chile surge de una noción visual [...] De hecho el proceso es: teoría-improvisación (que es actuación), descubrir qué historia se va a contar y cómo, y de ahí se empieza a meter la escenografía, como contenedor o cristizador, porque no es un proyecto teatral muy visual, en el sentido que ese sea su origen, o que ese sea su impulso. Los elementos se ponen al servicio de una reflexión, incluso de la dramaturgia. (Cit. en Carvajal y Van Diest, 367)

Es este proceso creativo colaborativo en donde la teoría-improvisación permitirá establecer, como despliegue del contenido, los elementos o recursos que estarán al servicio de una reflexión del teatro en sí mismo. De esta forma, es necesario establecer los parámetros de los recursos transmediales en la representación.

La transmedialidad la entenderemos en base a la definición que realiza Alfonso de Toro en *Corporización/ descorporización/ topografías de la hibridez*: “intercambio de una multiplicidad de posibilidades mediales en tensión” (62). Este concepto tiene sus fundamentos en las múltiples posibilidades de coexistencia entre los recursos utilizados en escena, a través del diálogo con diferentes formas de expresión y representación. Asimilando esta definición lograremos develar de qué manera conviven y desarrollan nuevas funciones las diversas materialidades.

Partiendo por el diseño del dossier de la obra, nos encontramos con el concepto de *presencia – ausencia*. Este binomio ha sido desarrollado de manera más explícita por Paul Virilio, donde destaca la idea de que para recordar una imagen es necesario recrear también a través de lo ausente y lo no visto, por lo tanto, la memoria también tiene parte de invención: “Costumbre de ensamblar las secuencias, de adaptar los contornos para hacer coincidir lo visto y lo que no puede ser visto, aquello que se recuerda y lo que, desde luego, es imposible recordar y hay que inventar, recrear, para otorgarle verosimilitud al discursos” (8). En el quinto

montaje de la Compañía, el signo o referente debe ser completado con la circunstancia, contexto o época en la que se inscribe el espectador. El molde de cartón para recortar evoca la posibilidad de que los bordes permitan insertar una figura sobre otra, volviendo a la pregunta epistemológica sobre cómo conocemos lo que conocemos de Cristo.



Dossier *Cristo* 2008

La de-construcción de la imagen en *Cristo* se fundamenta en la relación teórico-investigativa de la Compañía. La visión didáctica de teorías y conceptos propios de la posmodernidad: deconstrucción, performance, crisis de la representación, son temáticas que se despliegan en la forma. La resignificación de la imagen de Cristo se inscribe a través de la tensión y cuestionamiento de lo real. La producción de lo real -Cristo- queda supeditado a la repetición de representaciones de la imagen de este personaje histórico-religioso, a través de citas, formas, imágenes que se asocian en el imaginario cultural del espectador. Sin embargo, la práctica de

establecer capas y capas de información sobre la reproducción de la reproducción de la imagen de Cristo nos introduce en un juego de constantes reflexiones sobre qué es lo real:

¿Qué se nos viene a la mente cuando decimos Cristo? ¿Una imagen? ¿Una película? ¿Una pintura?, ¿millones de diversas representaciones que encadenadas entre sí forman este ser concebido como realidad al que llamamos Cristo? Y en ese caso, ¿Cómo podríamos representar algo que no fuese en sí más que una cadena de representaciones? ¿Dónde queda lo que entendemos como “real” si nos dedicamos a representar algo que ya es en sí una representación? Y más aún, ¿Será posible que lo que llamamos realidad no sea, a su vez, nada más que una acumulación de representaciones? ⁱⁱⁱ

Como práctica anterior al montaje, en el dossier de la obra ya se nos invita a establecer cuestionamientos sobre la representación y la verosimilitud de lo real, a través no sólo de su discurso, sino que también, de los recursos transmediales que son mediadores de la construcción y deconstrucción de la imagen de Cristo.

Para cuestionar la lógica y los mecanismos propios de la representación uno de los recursos más visibles es el uso de videos y cámaras en escena. La obra parte con el cuadro de *La pasión* donde los actores actúan de actores y se inicia la problemática central de cómo representar la figura de Cristo cuando es el resultado de una cadena de representaciones. Para dar una posible respuesta a esta interrogante aparece en escena el documental sobre el Cristo de Curimón - proyectada sobre cajas sostenidas por los mismos actores- que en definitiva se transformará en un documental sobre lo que estamos presenciando cómo espectadores y no sobre la información de lo dicho, como historia verificadora de verosimilitud. De esta forma, la presentación del documental se transforma en un recurso para poner en tensión el binomio realidad-ficción.



Escena de documental sobre Cristo de Curimón, 2008.

La utilización de cámaras en vivo viene a develar el carácter ilusorio de realidad. Si bien dentro del concepto de transmedialidad la cámara funciona rompiendo el sistema tradicional de representación y como posibilidad de entender el objeto estético desde diversos ángulos, en este montaje la Compañía trabaja con la cámara como material que revela la simultaneidad de la ficción entre videoescenario. Para la dramaturga y directora, Manuela Infante, existe una posibilidad de poner en crisis a la *teatralidad*^{iv} a través de la improvisación simulada, ya que la improvisación real vincula la distinción entre realidad y ficción, en cambio, la improvisación simulada pone en crisis o cuestionamiento esa distinción:

Grabar una escena, cualquiera.

Imitar la escena grabada.

Comentar la imitación de la escena.

Grabar la imitación del comentario.

Comentar la escena grabada de la imitación del comentario.

Imitar el comentario de la escena grabada de la imitación del comentario... etc.
(Infante 12)

El ejercicio de establecer una improvisación simulada es una constante a lo largo de la obra. Sin embargo, el uso de cámaras y grabaciones en vivo produce la sensación de quiebre con la simultaneidad de la escena. El video exhibido al final de la obra sobre el proceso investigativo nos devela ese carácter de representar aquello que es imposible representar y que a través de la reiteración nos invita a poner en cuestionamiento lo que conocemos y cómo lo conocemos. De esta forma, el manuscrito que se exhibe en esta grabación sobre un supuesto guion a seguir por los actores contiene la suplantación de los mismos actores como personajes e, incluso, lo que el público debería percibir o entender de la obra. Existe otro recurso multimedial que viene a poner en duda el binomio realidad-ficción: la proyección a través del video de la misma escena presentada en vivo, pero con alguna diferencia que el espectador debe revelar. Un ejemplo evidente es la utilización de marcas dibujadas con colores en las vestimentas de los actores dentro de la proyección del video para establecer la diferencia entre la grabación y la escena en vivo.



Escena de *Cristo* 2008. *Matucana* 100.

La práctica de re-utilizar materiales de desecho también connota la construcción y de-construcción de la imagen de Cristo. El cartón, como materialidad principal, en la construcción de la búsqueda de referente para un significado trascendental que es Cristo, se transforma en un gesto que posibilita el cuestionamiento tanto de la representación como del binomio realidad-ficción:

Cristo es darle un significante a un significado trascendental (Dios). Es hacer presente una ausencia constitutiva... ¿Cómo puede haber funcionado?!

Algo así como ACARTONAR... fijar en una silueta de cartón un gesto que fue... fijar una representación de aquello que está ausente. (12)

El ejercicio de *acartonar* también juega como suplantación de la figura de Cristo y del cuerpo actoral. Al recortar el cartón se establece un juego de *ausencia* y *presencia*. Primero el referente de crucifixión de Cristo se transforma en la figura de un Cristo con cabeza de caja de papas fritas, haciendo alusión a la posibilidad de reconstruir un referente trascendental a través de desechos o íconos de la cultura globalizada.



Imagen que aparece en el cuaderno de notas de la obra.

El cartón además tiene la función de suplantar el cuerpo actoral. En la imagen que se presenta a continuación se observa una de las escenas más representativas sobre la utilidad y significación del cartón en la obra. Este material no sólo logra deconstruir la imagen de Cristo, sino que además sustituir el cuerpo y acción de los actores en escena. A través del despliegue de las figuras de cartón, se van construyendo las acciones de los protagonistas, dando la sensación en los espectadores de simultaneidad y simulacro de la realidad.



Escena *Cristo* 2008.

El juego de hacer presente la ausencia, a través del gesto de acartonar las siluetas de la figura de este personaje histórico-religioso, permite, además, vincular el espacio como un lugar dentro de otro lugar. En la obra *Rey Planta* la exhibición de los soportes estéticos se realizaba a través de la idea e imagen del museo dentro del museo. En *Cristo*, en cambio, la exhibición de la materialidad de la obra se expone a través de la idea e imagen del recurso reutilizable, cajas de cartón dentro de cajas de cartón, figuras que se producen, se transforman y pueden volver a manipular: “espacio: cajas dentro de cajas...como cuando a uno le hacen la broma del regalo que solo era envoltorio tras envoltorio” (Infante 13).

El uso de distintos materiales tanto tecnológicos como primarios instala en la memoria del espectador la posibilidad de aprender de forma didáctica ciertas teorías sobre la de-construcción, performatividad y crisis de la representación. Si bien, este

acercamiento a autores posmodernos como lo son Deleuze, Derrida, Baudrillard, entre otros, nos incita a pensar en que la obra no es apta para todo tipo de público, se infiere que la función de la obra no está en el acercamiento del espectador a dichas teorías, sino más bien hacer que el receptor pueda reflexionar sobre la imposibilidad de hacer única la representación y conocimiento de un personaje histórico transcendental como lo es Cristo. Incluso, se observan dentro del montaje diálogos, cuestionamientos y juegos que aluden a la cultura infantil, apelando al espectador sobre cómo hacer presente la ausencia de la imagen de Cristo. Ejemplo de estos juegos, son los mecanismos de repetición:

C: No me sigas.

J: No te estoy siguiendo.

C: Estás haciendo lo mismo que yo.

J: ¿Y cómo sabes que no eres tú el que estás siguiendo a mí?

C: ¿Por qué iba seguirte yo a ti?

J: ¿Y por qué iba seguirte yo a ti?

C: ¡Córtala!

J: Yo creo que tú me estás siguiendo a mí y me estás haciendo creer que yo te estoy siguiendo a ti. (Infante 10)

El cuerpo actoral es otra materialidad que se cuestiona y establece un vínculo con la teoría de la *performance* en el quinto montaje de la Compañía. Es necesario precisar que el término *performance* lo abordaremos desde la concepción de la teoría de la transmedialidad: el cuerpo no es el lenguaje del cuerpo del personaje sino que es lenguaje en sí mismo. Es decir, el cuerpo se transforma, a partir de la concepción de transmedialidad, en materialidad como acción.

Como recurso de transmedialidad, el cuerpo actoral se convierte en un factor para problematizar el teatro y como elemento que contribuye a una reflexión del teatro

sobre sí mismo, transformándose, además, en un factor que determina la autonomía de cada recurso o agente. Entendemos, entonces, la categoría de cuerpo como “una construcción o más bien como una especial cartografía de proyección *híbrido medial* que lo diferencia fundamentalmente de las estrategias corporales de periodos anteriores” (De Toro, *Corporización* 64).

Para comprender la función del cuerpo en *Cristo* es necesario establecer el vínculo entre performance y representación. La ausencia e imposibilidad de producir una imagen de algo que posee múltiples representaciones nos conduce a establecer el rol entre la personificación y la representación. El auténtico Cristo es imposible de personificar, las meta-representaciones conllevan al único centro que es la problemática de establecer la figura o imagen original. De esta forma, el cuerpo actoral también se ve imposibilitado de personificar a Cristo como una única representación. A través de esa ausencia o imposibilidad, damos paso al cuestionamiento de la metateatralidad:

Entonces, ¿cómo se actúa de uno mismo? ¿Cómo se actúa a no actuar? ¿Cómo se escribe lo que está escrito de antemano? ¿Cómo se dirige un *making off*? ¿Cómo se coreografía una improvisación? ¿Cómo se inventa un acontecimiento real? En fin, ¿cómo se hace realidad en el teatro? Y luego, ¿cómo se desmiente, una y otra vez, la posibilidad de esa realidad? (Infante 10).

La fractura entre el actor-personaje y el actor-persona se ve escenificada a través de la meta teatralidad en *Cristo*. Es importante establecer que el vínculo entre el rol de caracterización y personificación permite problematizar la representación y, en consecuencia, la verosimilitud de lo real, produciendo que el actor despliegue su corporalidad a través de su individualidad y no del personaje que intenta representar. Por medio de los recursos transmediales, como la cámara y el cartón, el actor logra exhibir el proceso de producción en la obra, instalándose desde su subjetividad y como mediador de la resignificación de la idea de personaje. El cuerpo actoral ya no sólo actúa en escena, sino que también a través de la actuación grabada y proyectada en otro contexto. En *Cristo* se devela esa resignificación de

la idea de personaje, ya que los recursos transmediales permiten establecer una problematización y ampliación de los límites de la representación. A partir de su corporeidad, los actores logran producir una articulación espontánea y a la vez planificada de comportamientos humanos. La performatividad en la obra de la Compañía la entenderemos como una práctica con un fin estético, en donde cada gesto del actor se vincula al espacio, los recursos o medios y su propia materialidad-cuerpo-.

El ejercicio de acartonar la silueta de los actores en escena evidencia el vínculo entre el cuerpo, su materialidad y medialidad. A través de esta escena, los cuerpos de los actores se presentan y desaparecen a medida que las siluetas de cartón van siendo sacadas por los mismos actores, produciéndose así un juego entre ausencia-presencia, cuerpo-materialidad, realidad-representación.



Escena *Cristo*, 2008, en página oficial de la Compañía de Teatro de Chile.

Teatro que reflexiona sobre sí mismo

El vínculo que se produce entre el espectador y el proceso de producción, la relación entre el cuerpo actoral, el espacio, los materiales y la disposición meticulosa de los recursos son factores que nos conducen a pensar en *Cristo* como una obra que es capaz de reflexionar sobre sí misma.

El ejercicio de terminar la poética del texto- casi inexistente- en la puesta en escena problematiza la construcción y deconstrucción de la obra a través de la exposición de sus soportes estéticos. El trabajo colaborativo y de investigación que realiza la Compañía permite develar que los recursos transmediales son parte del discurso de la obra, permitiendo a la vez reflexionar sobre la función del teatro en sí mismo.

El ejercicio metateatral es evidente en el desarrollo de la obra. La crisis de la representación, encarnada en el diálogo, cuerpo actoral y estructuración de los recursos, permiten que el espectador revele el objetivo de reflexionar sobre la función del teatro dentro del teatro. Las prácticas de simulación en base a ejercicios teatrales grabados con anterioridad y que se presentan en escena de manera simultánea, nos conducen a pensar en un juego que quiebra la lógica narrativa de la obra. Si el rol del espectador es revelar este juego de ausencia y presencia, ¿de qué manera los materiales contribuyen a pensar en un teatro que reflexiona sobre sí mismo?

Los recursos tecnológicos son un mecanismo para exhibir la metateatralidad. Las prácticas de simulación son expuestas al espectador a través de imágenes que develan tanto el proceso creativo simulado como la ilusión de realidad. Cada recurso está perfectamente sincronizado con el diálogo de los actores que produce el efecto de revelar el carácter ilusorio de la realidad como también la función del teatro dentro del teatro.

La simulación de una película sobre un viaje ficticio, los pseudodocumentales, las entrevistas de videos a personajes falsos, la grabación perfectamente ensayada sobre el *making off*, las grabaciones que están perfectamente sincronizadas con las

acciones en vivo de los personajes, son recursos que generan ilusoriamente en el espectador un efecto de verosimilitud, pero que, en el fondo, son mecanismos para revelar la crisis de la representación y la reflexión del teatro sobre sí mismo.

En *Cristo* existe una imposibilidad de reconstruir la historia de manera cronológica. La lógica narrativa se rompe para dar paso a reflexiones y cuestionamientos sobre el proceso creativo, la crisis de la representación y la función de la actuación y el teatro. A través de los recursos transmediales, *Cristo* logra involucrar al espectador en un juego reflexivo que no tiene fin, estableciendo prácticas de simulación que nos conducen al engaño y al principio de la historia. ¿Cómo representamos la representación de una representación?

El cuestionamiento de la representación en *Cristo* se desarrolla en base a la deconstrucción de sí misma tal como en el proceso creativo se participa de esa construcción, la puesta en escena es una construcción de cómo representar o producir lo real. Pensar en *Cristo* sólo desde su innovación estética es ilusorio, ya que la capacidad de desplazar el contenido narrativo a favor de una reflexión sobre la metateatralidad devela que la forma es -en sí misma- el contenido de la obra.

Bibliografía

Barthes, Roland. *El teatro de Baudelaire*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. Impreso.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs". Buenos Aires: Editorial Planeta, 1994, 92-97. Impreso.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Sobre la fotografía*. España: Pre-textos, 2008, 91-111. Impreso.

Hernández, Carolina. "Transmedialidad y crisis de la representación en *Cristo* de Manuela Infante y Compañía Teatro de Chile". *Revista Laboratorio N°18* (Julio 2018). Web.

Carvajal, Fernanda y Camila Van Diest. *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.

Derrida, Jacques. "El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Antrophos, 1989, 318-343. Impreso.

De Toro, Alfonso. "Introducción: teatro como discursividad-espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediático-corporal". *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana, 2004, 9-20. Impreso.

De Toro, Alfonso. "Corporización/ descorporización/ topografías de la hibridez: Cuerpo y medialidad. El "Periférico de objetos". Nuevos caminos al análisis espectacular". *Dispositivos espectaculares Latinoamericanos*. Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2009, 59-67. Impreso.

De Toro, Fernando. "La(s) Teatralidad (es) Posmoderna (s)1: Simulación, Deconstrucción y Escritura Rizomática". *Dispositivos espectaculares Latinoamericanos*. Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2009, 72-83. Impreso.

De Toro, Fernando. Entre el rito y la tecnología. *Acercamiento al teatro actual (1970-1995): historia-teoría-práctica*. Madrid: Iberoamericana, 1998, 153-157. Impreso.

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galena, 2008. Impreso.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. España: Editorial Ariel, 1984. Impreso.

Espinoza, Marco y Raúl Miranda. *Mutaciones escénicas*. Santiago de Chile: RIL editores, 2009. Impreso.

Fischer-Lichte, Erika. "La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de estudios teatrales". *Revista Apuntes N 130 (2008)*: 115-125. Impreso.

Hernández, Carolina. "Transmedialidad y crisis de la representación en *Cristo de Manuela Infante* y Compañía Teatro de Chile". *Revista Laboratorio N°18 (Julio 2018)*. Web.

Infante, Manuela. "Cristo, cuaderno de notas". *Revista Apuntes* N 130 (2008): 9-14. Impreso.

Kage, Hedda. "Cristo: Tentativa de una descripción". *Revista Apuntes* N 130 (2008): 15-18. Impreso.

Kurapel, Alberto. "El actor como transeúnte de los signos escénicos híbridos y transmediales". *Dispositivos espectaculares Latinoamericanos* Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2009, 159-175. Impreso.

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: Cendeac, 2017. Impreso.

Pavis, Patrice. *Teatro Contemporáneo: imágenes y voces*. Comp. y Trad. Gloria María Martínez. Santiago de Chile: LOM, 1998. Impreso.

Rojas, Sergio. "El contenido es la astucia de la forma". *Chile arte extremo, nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Web. 30 de junio 2012

Rojas, Sergio. *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría, 2011. Impreso.

Röttger, Kati. "¿Última o primera (es)cena? Cristo o la crisis de la representación". *Revista Apuntes* N 130 (2008): 19-25. Impreso.

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 1988. Impreso.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.

ⁱ Carolina Hernández Parraguez, profesora de Castellano, Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena. Actualmente cursando Doctorado de Estudios Americanos en la Universidad de Santiago. Su investigación se centra en la relación entre estéticas teatrales y la desmitificación de personajes históricos en obras sudamericanas del siglo XXI.

ⁱⁱ Término utilizado por Alfonso de Toro para para abordar la problemática de la incorporación de nuevas tecnologías que coexisten en escena en el teatro contemporáneo de fines del siglo XX.

ⁱⁱⁱ Dossier de la obra publicado en el sitio oficial de la Compañía de Teatro de Chile: www.teatrodechile.cl. Web. 16 oct. 2013.

^{iv} Teatralidad concebida desde la noción de Roland Barthes: “Teatro sin el texto, espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (54).