

Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres

Catalina Donoso Pinto *

Resumen: Teniendo en cuenta que la relación entre el cine y el teatro puede rastrearse desde los orígenes del primero, este trabajo examina los intercambios entre la puesta en escena teatral y la cinematográfica en cuatro montajes chilenos a cargo de directoras: Cristo (2008), dirigido por Manuela Infante, Galvarino (2012), dirigido por Paula González, *El año en que nació* (2012), dirigido por Lola Arias y *Especulaciones sobre lo humano* (2017), dirigido por Ana Harcha. El análisis se llevará a cabo desde la perspectiva de distintos autores que han abordado la intermedialidad cine-teatro, cuestionando la especificidad de los lenguajes, para pensar, por el contrario, en su interrelación; así como en teóricos del cine que han elaborado propuestas en torno a las características de la imagen audiovisual y que nos permiten leer la presencia del aparato de registro y reproducción en el escenario como un elemento significativo dentro del discurso de cada obra.

Palabras clave: intermedialidad cine-teatro - teatro chileno contemporáneo - directoras chilenas

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 49 - 50]

(*) Académica del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Es Doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Boston y Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile. Su labor docente se enfoca en el campo de los estudios de la imagen, la cultura visual contemporánea y la intermedialidad cine-literatura. Es autora del libro *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* (Corregidor, 2007), co-autora de *(Des) montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel* (Uqbar, 2013) y *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* (Cuarto Propio, 2015) y co-editora de *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (Metales Pesados, 2016). Su último proyecto de investigación abordó el uso del audiovisual en el teatro chileno contemporáneo, en diálogo con la noción de documentalidad.

Introducción

La relación entre discurso teatral y audiovisual es de larga data. En una etapa temprana, el cine tomó prestadas algunas de las estrategias narrativas del teatro, para más adelante, una vez constituido como lenguaje, permear las convenciones de la puesta en escena. Teniendo en cuenta estos antecedentes, el presente trabajo busca explorar el vínculo entre una narrativa teatral, la reflexión en torno al archivo y la utilización del dispositivo audiovisual, en cuatro montajes chilenos recientes a cargo de directoras. En estos cuatro trabajos el aparato de registro y reproducción instala la reflexión en torno a la imagen como archivo documental, pero al mismo tiempo la confronta, tensionando en ese gesto los límites de la representación en cuanto a traducción o diálogo con un mundo extradiegético. En los tres primeros casos –*Cristo* (2008), *Galvarino* (2012) y *El año en que nació* (2012)–, el análisis se enfoca en la utilización del recurso audiovisual como herramienta tecnológica, mientras que en el último de ellos –*Especulaciones sobre lo humano* (2017)– se destaca la creación de un archivo en permanente revisión, lo que constituye una imagen colaborativa que incluye al público en su gestación. Antes de iniciar la revisión de las obras del corpus, es necesario exponer algunos elementos relevantes para este trabajo, de la relación entre cine y teatro.

Cine y teatro: una historia de intercambios

Esta relación entre teatralidad y cine puede rastrearse desde el surgimiento de tecnologías visuales pre-cinematográficas (pero que funcionan como antecedentes clave para la historia de lo cinematográfico), inaugurada por su convivencia en un mismo espacio físico. Esta coexistencia espacial –que conlleva también una inscripción epistémica– derivó más tarde, con la aparición del cinematógrafo y el nacimiento de proto-relatos filmicos, en una relación de hegemonía de parte de la narrativa teatral clásica, que le heredó a estos primeros ensayos narrativos, una unidad temporal, espacial y de acción, fundada en el plano fijo (Jost y Gaudreault, 1995). Un poco más tarde, la masificación del cine y su posibilidad de representar “fielmente” la realidad provocó a su vez una pequeña crisis en el ámbito teatral, en la medida que, compartiendo ambos el estatuto de relatos doblemente temporales (Metz, 2002) el cine falsea el carácter de “mostración” (Jost y Gaudreault, 1995) que el teatro detenta. O, como escribe Hans-Thies Lehmann, “antes de la emergencia del cine ninguna otra práctica artística podía monopolizar de forma tan plausible como el teatro esta dimensión: la mimesis de las acciones humanas (representada por actores reales)” (2013, p. 65). En ese sentido, la aparición del aparato filmico como productor de sentido vino luego a desafiar la hegemonía que se había instalado en un comienzo, en relación a sus posibilidades narrativas.

En un trabajo anterior desarrollado junto a Maturana (2014) sobre la relación teatro-cine en la tradición teatral chilena, establecimos dos categorías útiles a la hora de explorar el corpus principal y sus antecedentes o referentes: en primera lugar, identificamos la reelaboración de las estrategias de representación, que el lenguaje teatral realiza a partir de los hallazgos e innovaciones que el discurso cinematográfico desarrolla una vez instalado

como práctica cultural masiva, artística y por ende compleja, en que la exploración formal de la Compañía La Troppa¹ (que luego se escinde en las agrupaciones Teatro Cinema y Viaje Inmóvil) es un referente fundamental. Una segunda categoría es la que comprende las obras teatrales que –sin perjuicio de que esta opción incida también en las posibilidades de lenguaje– integran materialmente la tecnología visual dada por el cine y sus posteriores formatos no necesariamente anclados en el celuloide, pero que se desprenden de una tradición audiovisual inaugurada por éste. La obra fundacional para esta práctica en el contexto chileno es el montaje *Nos tomamos la Universidad*, de Sergio Vodanovic, llevada a escena bajo la dirección de Gustavo Meza en 1969 que incluyó proyección de imágenes dentro del espacio de la escena teatral.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, el presente trabajo busca explorar el vínculo entre una narrativa teatral y la utilización del dispositivo audiovisual, en tres montajes chilenos de los últimos años, donde el trabajo intermedial está a cargo de mujeres: *Galvarino* dirigido por Paula González, *Cristo* dirigido por Manuela Infante y *El año en que nació* dirigido por Lola Arias (en estos dos últimos el trabajo con la imagen fue diseñado y llevado a cabo por Nicole Senerman). En las tres obras mencionadas el aparato de registro y reproducción instala la reflexión en torno a la imagen como documento, pero al mismo tiempo la confronta, tensionando en ese gesto los límites de la representación en cuanto a traducción o diálogo con un mundo extradiagético. El análisis se basa en la perspectiva que distintos autores han desarrollado para abordar la intermedialidad cine-teatro, así como de teóricos del cine que han elaborado propuestas en torno a las características de la imagen audiovisual que nos permiten leer esta presencia tecnológica en el escenario como un elemento significativo dentro del discurso de cada obra.

Teóricos inaugurales de los estudios de cine como Bálasz (1978), Arnheim (1996) y Eisenstein (2003) ya hacían mención a los intercambios posibles entre el lenguaje cinematográfico y la puesta en escena teatral, destacando tanto su autonomía como su interdependencia. En este sentido, el teórico húngaro, a pesar de que critica una primera etapa de la narrativa cinematográfica anclada en la lógica teatral, pone atención sobre todo en el aporte que el punto de vista audiovisual significa para la elaboración de nuevos modos de narrar. Un acento similar es el que desarrolla Arnheim, quien además de subrayar la dependencia del teatro respecto de la palabra hablada –cuestión que numerosos estudios posteriores han puesto en cuestión–, enfatiza la mirada controlada que el director de cine puede ejercer a través del aparato técnico y cómo ella se encuentra al servicio de la narración. El caso de Eisenstein es peculiar, en la medida que su reflexión analítica se despega de marcos culturales occidentales, para encontrar en el teatro Kabuki una semejanza con el cine y su lógica de montaje y discontinuidades narrativas.

No quisiera dejar de mencionar un brevísimo texto de Quiroga (2007), que reflexiona en torno a los ámbitos teatral y cinematográfico, e ilustra una posición relativamente contemporánea a la de los autores citados, desde el espacio latinoamericano, sobre esta tecnología naciente. Otros autores de la región reflexionaron también acerca de la maquinaria cinemática, ya sea desde la ficción o la crónica periodística, pero este es seguramente el único texto que lo hace de manera tan explícita refiriéndose también al ámbito teatral. El artículo permite apreciar, en un diálogo ficcionado, una suerte de rivalidad entre quienes

consideraban al teatro como un espacio para el verdadero arte y al cine como lugar de simple entretención popular, y quienes, como el autor, se interesaban por indagar en las posibilidades expresivas de la nueva tecnología y sus particularidades. Lo más destacable en el escrito es su modo de exponer, cuestionándola, la idea cristalizada en buena parte de la intelectualidad de la época, de la preeminencia de la palabra para el discurso escénico, y que Quiroga ya pone aquí en entredicho. Por otra parte, examina las características de la representación teatral a través de un tipo de actuación que exagera y esquematiza las emociones. Es interesante este punto de vista centrado en la técnica actoral, que pone en relevancia una suerte de vínculo férreo con “lo real” desarrollado por el cine (la cámara sorprende al actor, le permite una especie de naturalidad al que el teatro no puede siquiera aspirar). Su planteamiento dialoga con otra “ontología” propia del cine, que se emparenta de manera estrecha con el famoso planteamiento de Bazin (2008) acerca de la imagen fotográfica, que por su carácter indicial se vuelve testimonio y prueba de un hecho.

Probablemente uno de los textos más relevantes que interroga teóricamente la relación entre teatro y cine sea “Film and Theatre” (1966) de Sontag. El propósito fundamental del ensayo es tensionar la idea de una especificidad de cada lenguaje. Revisando y actualizando las propuestas de teóricos provenientes del campo del arte y el teatro (algunos de ellos también directores), como Panofsky, Artaud o Meyerhold. Sontag reconoce el tránsito -ya establecido antes- en que la influencia del teatro en el cine da lugar al movimiento opuesto y luego a un estadio, no bien definido aún, de diálogos e intercambios. El aporte crucial del texto es que su conclusión se plantea como un desafío que busca dismantelar la oposición binaria que reconoce, o bien una pureza específica de cada arte, o bien una suerte de contaminación productiva entre ellos. Su invitación es a pensar una tercera opción que no cierre los espacios disciplinarios (ya como límite infranqueable o como frontera de tránsito).

Cristo y la crisis de la representación

Me referiré primero al montaje dirigido por Manuela Infante y estrenado en 2008, *Cristo*, tercera puesta en escena de la Compañía Teatro de Chile, cuyo debut con *Prat* en 2002, estuvo cargado de polémica por su interpretación iconoclasta del héroe nacional. Siguiendo con la línea de cuestionamiento de un modo de entender la historia y su relato que habían desarrollado con este primer montaje, la compañía se dirigió, en esta nueva obra, a revisar críticamente la figura de Cristo, intentando en el fondo, un dismantelamiento no del personaje en particular, sino de los límites de la representación. La utilización del aparato tecnológico de proyección audiovisual está al servicio de este cuestionamiento, de manera que su inclusión comienza poniendo en entredicho la propia presencia de los actores, a través de su aparición como dobles fantásmicos en la pantalla, para terminar dismantelando, de manera extrema y radical, el espacio teatral como lugar de representación o diálogo con un referente. La idea de un teatro posdramático –concepto desarrollado inicialmente por Lehmann (2013)- vino a impugnar las aproximaciones tradicionales que supeditaban la representación teatral al texto escrito. Esta ruptura de la hegemonía de la palabra permite poner atención en otros aspectos de la puesta en escena que subrayan su

aspecto performático (y en ese gesto también su interrelación con otras artes). En el caso de *Cristo*, esta cualidad posdramática encuentra su máxima expresión en la grabación y proyección del propio texto, que los actores encarnan en vivo y simultáneamente. Este gesto extremo, al que asistimos hacia el final de la obra, propone una mirada desafiante a la dependencia del texto dramático y su inauguración de un real intra-escénico, promoviendo la posibilidad de que su vínculo se deteriore o de plano se destruya ante la posible intervención de un público que no puede estar regido por su lógica. Desde esta perspectiva, la presencia del aparato de registro y proyección termina poniendo en entredicho los límites entre la representación y el espacio de lo que conocemos como real-histórico, universo extra-diegético o referente. En este sentido, la utilización del recurso audiovisual se inserta dentro de un discurso escénico que cuestiona una figura religiosa y desmenuza sus falencias, pero promoviendo al mismo tiempo la interrogación del propio dispositivo teatral y sus códigos de verosimilitud.

***Galvarino* y *El año en que nació*, la biografía como arma política**

Tanto *Galvarino* como *El año en que nació* son montajes que utilizan de modo expresivo el aparato audiovisual, pero además las dos son obras que dialogan activamente con problemáticas contingentes y sin duda políticas, como la postdictadura, en *El año en que nació*, y las demandas de reivindicación del pueblo Mapuche (pero que también se vincula al pasado político reciente de la dictadura y la postdictadura) en *Galvarino*. Lo primero que destaca es que ambas pueden inscribirse en lo que ha dado en llamarse “teatro documental” y que la utilización de “lo documental”, esto es, la presencia de no-actores que legitiman su historia se puede ubicar en lo que Bill Nichols denomina “discursos de sobriedad” (1997, p. 32), para describir una pretendida supremacía sobre lo real que el cine documental aspiraría a tener. Nichols no es inocente en esta aseveración y plantea que esta supuesta preeminencia contiene ya en su propia formulación posibilidades de cuestionarla. En el caso del teatro, las propuestas teórico-estéticas que se desarrollan alrededor de lo documental pueden rastrearse a partir de lo que se conoce como teatro-documento. La noción como tal se describe de manera cuidadosa en Weiss (1968), aunque varios aspectos vinculados a esta teatralidad documental se encuentran en el agit-prop soviético y en la obra de Piscator ya en la primera mitad del siglo XX. Sobre las particularidades del teatro-documento, señala de Vicente: “Esto hace que la obra tenga una funcionalidad diferente a las piezas de ficción, dado que mientras que en estas últimas, haya o no referente ficcional, sólo se exige la coherencia entre código y desarrollo dramático, en las piezas de teatro documento se exige que el referente esté fuera del texto y pueda ser controlado por el espectador, lo que constituye un ejemplo del carácter productivo del teatro documento en la construcción social (y no simbólica) de la realidad” (2016, p. 36). Desde sus orígenes entonces, junto a la renuncia o distancia respecto de la fábula, se asume que se trata de un teatro de tipo político (al menos en la vertiente de Piscator y Weiss que destaca de Vicente) cuya función es la de sumarse a los discursos de la realidad para interrogarla y transformarla.

En este caso, me interesa cómo, estos montajes integran una relación cercana con la realidad histórica, encarnada en las presencias de los no-actores, performers (si utilizamos la nomenclatura más utilizada en los estudios de la teatralidad) o actores naturales (como los estudios de cine los han dado en llamar) devenidos en documentos y la incorporación de la subjetividad como única encarnación posible de la experiencia. Es esta inscripción paradójica uno de los elementos interesantes que los dos montajes comparten.

A la hora de individualizar cómo y en qué circunstancias se hace uso del recurso audiovisual, podemos reconocer al menos dos matrices, y en ambas percibir esta doble inscripción documento/subjetividad que las caracterizaría. En *El año en que nació*, se repite la presencia de la cámara en el escenario para presentar una serie de imágenes –que se interviene permanentemente en escena- y que dialogan con la infancia y la filiación familiar de los protagonistas. Estas “pruebas” de filiación sirven a su vez como estadio preliminar de des-filiación para los actores representando su propia historia, quienes relatan la de sus padres para luego desprenderse de ella e instalarse en un nuevo lugar, que es a su vez, una metáfora de la reconstrucción del mismo entramado social postdictatorial.

En el caso de *Galvarino*, la proyección audiovisual se usa para presentar en la parte alta del escenario, a la manera que lo hacen a veces los subtítulos para obras en idioma extranjero, las cartas manuscritas (y que se van escribiendo como si asistiéramos a su representación “en vivo” en cada montaje) que la hermana de Galvarino, en la realidad Marisol Ancamil Mercado, envía a las autoridades para pedir que su hermano sea localizado. En este recurso se observa la oposición que definíamos más arriba, la convivencia entre el documento, la evidencia jurídica, el rastro histórico, y las ambigüedades de la carga subjetiva que habita en la prueba documental. Jost & Gaudreault (1995) proponen que el límite que divide los géneros documental y de ficción en el cine no está dado tanto a priori como en la actitud del espectador. Estas obras combinan una *actitud ficcionalizante y documentalizante*, como estos autores las denominan, en el uso de los recursos audiovisuales, enriqueciendo la recepción de la obra en términos de desdibujar los límites entre la prueba fehaciente y la multiplicidad de la experiencia.

En su canónico estudio acerca del cine, Bazin dedica un apartado exclusivo a la relación entre este medio y el teatro. Su productivo enfoque desarrolla las ideas de *espacio centrípeto* referido a este último, y *espacio centrífugo* referido al de la pantalla cinematográfica. En el primer caso, el discurso escénico constriñe el espacio, resumiendo el centro de visión a lo que el escenario ofrece, mientras el discurso cinematográfico dialoga permanentemente con lo que está fuera del encuadre.

“La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o un rostro el centro mismo del universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo” (2008, p. 183).

La idea de ausencia como tropo fundamental para el enunciado fílmico ha sido puesta en relevancia por autores más recientes como Gómez Tarín (2003), cuestión que encuentra

un eco significativo en este escrito anterior y permite leerlo de manera particular en este trabajo, buscando fundamentalmente renovar esa noción centrípeta del espacio escénico a través de la entrada de la fuerza centrífuga del aparato audiovisual. Es importante señalar también de qué manera esta propuesta confronta lo antes referido en la introducción acerca de Balázs (1978) y Arnheim (1996) quienes destacan la dirección de la mirada anclada en el lente de la cámara. Esta oposición aparece como terreno productivo para analizar las connotaciones de la incorporación del recurso audiovisual en el teatro, interrogando esa mayor o menor apertura del espacio referencial que la visión filmica comporta.

En *Galvarino* la proyección de las cartas manuscritas puede analizarse desde la lógica baziniana, en la medida que abre el espacio de la escena hacia aquello que no está presente en ella; sin embargo, al mismo tiempo, amplifica esa presencia hacia horizontes imposibles para la dimensión del escenario, deteniéndose en el detalle, en la mirada como *zoom* hacia ese objeto material. Accedemos a esos textos en una magnitud hiperbólica, que los proyecta por encima de la caja escénica; así, en lugar de ser simplemente un elemento manipulado por el elenco (el personaje de Marisol Ancamil sostiene la carta entre sus manos en algunas escenas), se convierte en una suerte de actante de raíz inanimada, pero que contiene en sí mismo deseos y pulsiones. Es lo que ocurre también en *El año en que nací*, donde los distintos documentos son analizados con intención microscópica, entregando al público la posibilidad de verlos como personajes en diálogo con los actores. Se utilizan soldaditos de juguete para señalar la represión militarizada, se exponen las fotos y documentos que son intervenidas en escena por los personajes, con lápices y otras herramientas. Se trata de objetos que se convierten en imágenes supravisibles, y así enfatizan su carácter afectivo y testimonial. Ver más de cerca de convierte en la posibilidad de ver más allá. En un proyecto más reciente,² Paula González, directora de *Galvarino*, decidió por primera permitir el ingreso de la cámara a escena, cuya función puede leerse en este mismo sentido, como énfasis del detalle, de lo pequeño, imperceptible a la mirada del espectador teatral tradicional. Los actores podían pasarse unos a otros la cámara que iba proyectando en simultáneo, aquellos fragmentos en los que se fijaba. En todos estos ejemplos, la idea de espacio centrífugo de Bazin se tensiona, en la medida que el aparato audiovisual no está ahí para abrir la escena hacia un “afuera”, sino para mirar más detenidamente “dentro” de ella. También el gesto performático llevado a cabo en *Cristo* actúa de esta manera, interrogando el espacio teatral mediante un dispositivo visual que, en lugar de salir para cuestionarlo, se interna y desde allí explora. Pero es cierto también que en esa obsesión por el detalle, por la mirada detenida y enfocada hacia esos materiales, la imagen se abre hacia otras posibles relaciones con un gran fuera de campo político y social, en las obras de González y Arias, y a una pregunta radical respecto de las convenciones de la representación teatral en el montaje de Infante.

En los tres ejemplos hasta ahora revisados es posible pensar en una intrusión del aparato audiovisual que se integra a la escena para desmantelar desde dentro la idea misma de representación. Sus modos de llevarlo a cabo se enmarcan dentro de la propuesta de lectura postulada por Sontag, en la que no es ni una diferenciación tajante de las disciplinas ni un simple intercambio lo que opera, sino una mirada integrada en la que desaparece esta separación para dar paso a una creación al menos transdisciplinaria en potencia.

Especulaciones sobre lo humano: un archivo viviente

Justo antes de la creación de *Especulaciones sobre lo humano*, la directora teatral y dramaturga Ana Harcha, montó *Comisión Ortúzar* (2015) un trabajo basado en una investigación multidisciplinaria sobre la comisión designada por la Junta Militar de Augusto Pinochet para elaborar un documento que fuera el antecedente para la redacción de la Constitución de 1980, legislación fundante de lo que fue la dictadura cívico-militar chilena. Hago este alcance porque me parece relevante el interés de la directora por trabajar con documentos históricos y buscar modos de poner en escena estos materiales a través de una mirada transdisciplinaria. Los vínculos entre “arte, comunidad y políticas” son centrales para su producción como creadora, tal como ella misma lo plantea, y buscan “el estar continuamente preguntándose por lo que el arte hace en el espacio de la vida real”³ Su siguiente montaje, *Especulaciones sobre lo humano*, no trabaja necesariamente con un documento previo, pero sí crea documentos que se integran a la escena como parte de la representación. Así, lo que me interesa destacar es una suerte de continuidad en la que la obra se instala para emplazar una idea de comunidad, a la vez que insiste en un producto artístico atento a esa “vida real” sobre la que reflexiona.

En primer lugar, llama la atención una especie de antesala al espacio tradicional de la representación que incluye distintos materiales con los que el público se relaciona previo a su ingreso. Allí puede crear o intervenir objetos, dejando su marca que más tarde otros asistentes observarán, pero también encuentra materiales como fotografías y otros documentos que hablan del proceso mismo de creación de la obra. En este sentido, en dicho espacio conviven el documento que da indicios sobre el proceso que lleva al objeto final y también el documento que se transforma y deviene parte de la misma representación.

La obra de Harcha es una propuesta poco ambiciosa que se instala frente a una gran pregunta: ¿qué define lo humano? Respuesta que se busca indagando también en lo no humano (lo vegetal, lo animal, los objetos). Me parece particularmente interesante la inclusión de un aparato tecnológico arcaico que permite entender el paisaje humano como un entramado que también se alimenta de técnicas aparentemente obsoletas que ya forman parte de su corporalidad y sus imaginarios (como la máquina de escribir y el proyector de transparencias). La obra se desarrolla circundando los poshumano sin sobreteorizar.⁴ Las reflexiones se dan en escena (donde el preámbulo es también la obra) sin cerrarse y con la colaboración del público que asiste.

Reinelt (2009) pone énfasis en la experiencia del espectador como clave para determinar el carácter documental de una pieza teatral, y la interrelación entre este espacio de recepción, la mediación dada por el acto creativo y los elementos documentales. Al mismo tiempo señala la relevancia del terreno de lo social/comunitario como lugar privilegiado para el desarrollo de los géneros documentales. Si atendemos a esta aproximación, la obra dirigida por Harcha no sólo se instala en esa promesa documental a través de la observación directa de algunos documentos, sino que conmina al público a ser parte de la creación de otros nuevos o la intervención de los ya creados por audiencias anteriores. La documentalidad de *Especulaciones sobre lo humano* descansa también en la producción de un acervo documental que es creado por sus espectadores y por el afianzamiento de

una experiencia común y comunitaria. En este sentido, su inscripción social y política no está dada por la alusión a un hecho determinado, sino por el modo de entender y construir la puesta en escena. Me parece necesario hacer entonces la relación con la tradición filmica en términos de pensar los cruces entre las nociones de documentalidad que el cine y el teatro desarrollan. En la puesta en escena dirigida por Harcha, si bien no se trata en rigor de un teatro documental, como podría serlo el anteriormente analizado (González y Arias), incorpora elementos documentales al poner en juego una producción de archivo que es propia de la obra y su proceso de construcción, así como pertenece a la interacción del público con la propuesta teatral que la obra ofrece. En ese sentido, la discusión sobre lo documental se enlaza también con problemas actuales del género documental audiovisual, que no consideran su territorio definido por los límites respecto de la ficción sino por los tránsitos y preguntas que desmantelan también una idea de “realidad” preexistente y fundante. Como lo plantea Guasch (2016):

Lo documental es una manera de enmarcar la realidad o, en otras palabras, el lugar en el que la función referencial de la imagen y el sonido filmográfico reflexionan sobre sus principios operativos y se cuestiona su identificación con el mundo empírico y fenomenológico. (p. 352).

En ese mismo sentido, otros autores, como Bernini (2012) al articular la noción de indeterminación o Volnovich (2012) al definir la función documental, han enfatizado las operaciones a través de las cuales lo documental es también un proceso de creación de realidad que más que retratar el mundo, reflexiona sobre el suyo propio y complejiza las dimensiones conocidas de aquél.

Mujeres cruzando fronteras

El propósito de este trabajo fue revisar cuatro montajes teatrales chilenos estrenados en los últimos diez años, con la intención de revisar en estas propuestas escénicas los diálogos y tensiones entre la representación teatral y la cinematográfica, donde en los tres primeros casos esta relación se revisa muy concretamente en la utilización de un dispositivo de registro y reproducción audiovisual que forma parte de la puesta en escena. El último ejemplo se instala en las definiciones de lo documental, para pensar el archivo como un elemento en transformación, cuyo uso y articulación en la obra escogida, está en franco diálogo con las reflexiones en torno a lo documental en el cine de manera muy actual. Los montajes escogidos han sido estrenados en Chile y dirigidos por mujeres (aunque una de ellas no corresponda a esa nacionalidad), no con la intención de zanjar un modelo que pueda vincularse específicamente a la creación femenina, sino que con la intención de poner atención en obras que siendo de autoría femenina, marcan una pauta relevante en términos de las tendencias y temáticas de la escena teatral actual.

Notas

1. La Troppa es el nombre de la compañía teatral fundada en 1990 por Laura Pizarro, Juan Carlos Sagal y Jaime Lorca. Ya en 1987 habían estrenado un primer montaje como el colectivo teatral Los que no estaban muertos. Fueron una agrupación pionera en Chile en la incorporación del trabajo artesanal, la inclusión de objetos y la exploración del lenguaje audiovisual en la escena. Su último montaje con esta denominación fue Jesús Betz, estrenado en 2003. En 2006 se separan: Pizarro y Sagal crean la compañía Teatro Cinema, mientras Lorca sigue desarrollando su carrera al fundar Teatroinmóvil.
2. W=S. Proyecto de lenguajes escénicos y Cefop de la U. De Concepción.
3. Torres, Damaris e Isis Díaz. "Comisión Ortúzar: Hurgando en las bases de la post-dictadura". *uchile.cl*. Universidad de Chile. 5 de enero de 2015. (recuperado 5 de agosto de 2017). <<http://www.artes.uchile.cl/noticias/108556/comision-ortuzar-hurgando-en-las-bases-del-chile-pos-dictadura>>.
4. Entre los debates relacionados con una era poshumana –ya sea en el sentido de una revisión de los planteamientos del humanismo iniciado en el Renacimiento o la supuesta hibridez de lo considerado tradicionalmente humano biológico en su intercambio con las tecnologías que lo redefinirían- destacamos las reflexiones de las teóricas feministas Rosi Braidotti y Donna Haraway, en tanto analizan un nuevo estatuto de la existencia antes considerada humana, ahora como una red de relaciones con lo orgánico no humano y lo maquinal. En obras más recientes de la directora Manuela Infante se encuentran también estas reflexiones (*Realismo de 2015* y *Estado vegetal de 2017*); lo que queremos destacar aquí es la decisión de Harcha por escenificar estos problemas, sin situarlos a nivel discursivo, sino encarnándolos en las imágenes, gestualidades y sistemas de relaciones que se presentan sobre el escenario. Así, lo humano y sus oposiciones no se delimitan en una definición o concepto sino que se instalan como preguntas que habitan la puesta en escena.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Balázs, B. (1978). *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2013). *El hombre visible o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bernini, E. (2012). "La indeterminación". Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.) *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería, pp. 295-310.
- de Vicente, C. (2016). "El teatro en la realidad: once notas sobre el teatro documento". *Revista Artescena*, no 2, 2016, pp. 34-45. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha. Facultad de Arte.
- Donoso, C. y Maturana, C. (2014). "Cine y teatro en los siglos XX y XXI en Chile: algunas aproximaciones a un cruce de lenguajes" (Co-autora). *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Pp.73 -90. Santiago: LOM, Centro Cultural La Moneda Cineteca Nacional.
- Eisenstein, S. (2003). *La forma del cine*. México, DF: Siglo XXI.

- Gómez Tarín, F. (2003). *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Guasch, A. (2016). "El giro documental". *El arte en la era de lo global*. 1989-2015. Madrid: Alianza, pp. 349-389.
- Kristeva, J. (2013). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", *Critique*, n° 239, abril de 1967. 440-441
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Jost, F. & Gaudreault, A. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Quiroga, H. (2007). "Teatro y cine". *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Reinelt, J. (2009). "The Promise of Documentary". *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, editado por A. Forsyth y C. Megson, UK: Palgrave Macmillan, pp. 6-23.
- Sontag, S. (1966). "Film and Theatre", *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1, pp. 24-37. Cambridge: MIT Press.
- Volnovich, Y. (2012). "Actos de ver. La función documental". Jorge La ferla y Sofía Reynal (Comps.) *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería, pp. 326-339.
- Weiss, P. (1968). "El teatro de la realidad. Once notas sobre el teatro documento". *Revista Artescena N° 2*, Noviembre 2018, pp. 34-45. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha. Facultad de Arte.

Abstract: Having in mind that theater and cinema have been related since the very origin of the latter, this article examines the associations between theatrical and cinematic staging in four Chilean plays where female directors are on charge: Cristo (2008), directed by Manuela Infante, *Galvarino* (2012), directed by Paula González, *El año en que nació* (2012), directed by Lola Arias and *Especulaciones sobre lo humano* (2017), directed by Ana Harcha. The analysis will be developed from the perspective of different authors that have addressed the intermediality of cinema and theater questioning the specificity of those languages and emphasizing its interrelation. The article will also consider other theoretical approaches coming from film theory that contribute to examine the relevance of technological images recorded and exhibited on stage.

Keywords: Cinema-theater intermediality - contemporary Chilean theatre - female Chilean directors.

Resumo: Tendo em mente que a relação entre cinema e teatro remonta às origens do primeiro, este trabalho analisa as trocas entre a encenação teatral e cinematográfica em quatro produções chilenas por diretores: Christ (2008), dirigido por Manuela Infante, *Galvarino* (2012), dirigido por Paula González, *O ano em que nasci* (2012), dirigido por

Lola Arias e Especulações sobre o humano (2017), dirigido por Ana Harcha. A análise será realizada a partir da perspectiva de diferentes autores que abordaram a intermedialidade cinema-teatro, questionando a especificidade das linguagens, ao contrário, em sua inter-relação; bem como em teóricos do cinema que elaboraram propostas em torno das características da imagem audiovisual e que nos permitem ler a presença do aparelho de gravação e reprodução no palco como um elemento significativo no discurso de cada obra.

Palavras chave: Cinema-teatro intermediário - teatro chileno contemporâneo - diretores chilenos.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
