

# ¿Última o primera (es)cena? Cristo o la crisis de la representación\*

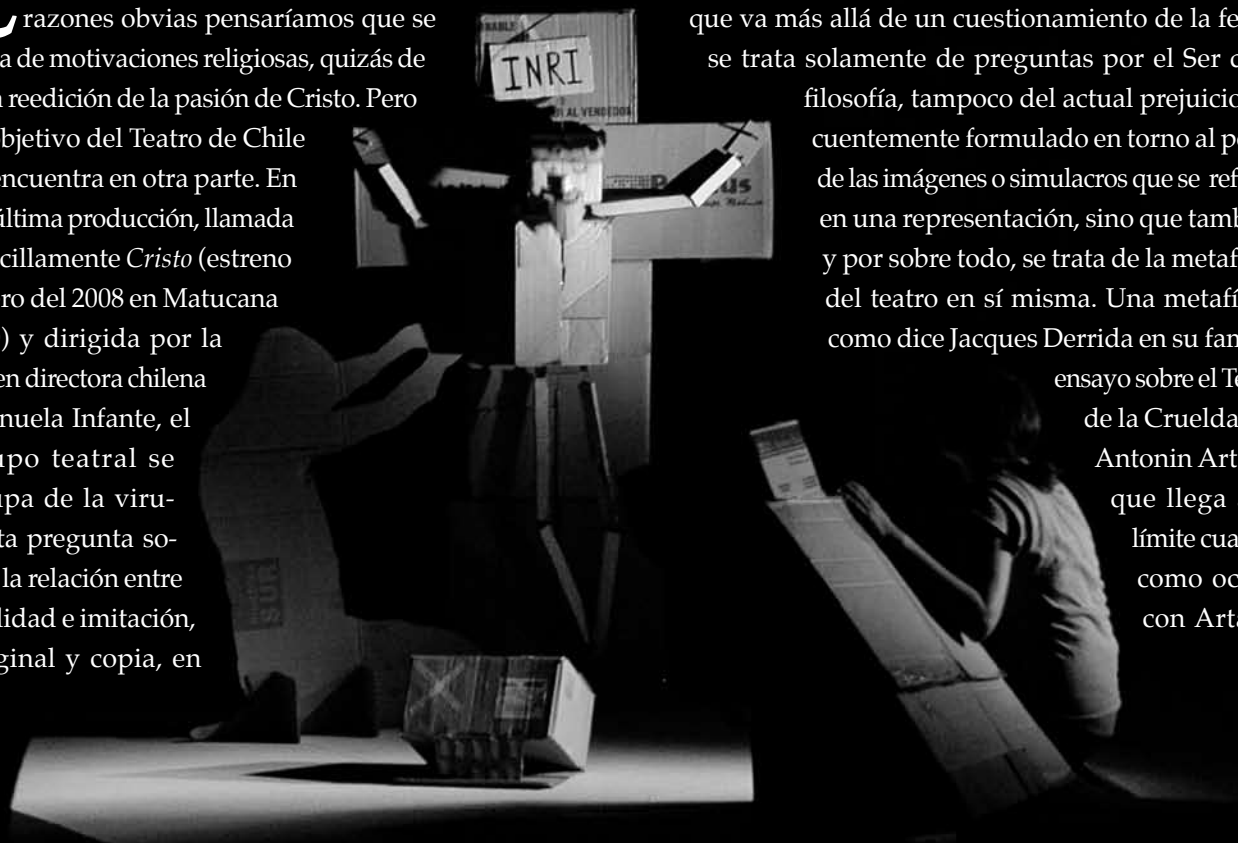
Kati Röttger

Profesora de Estudios Teatrales en la Universidad de Amsterdam (Países Bajos), estudió teatro, literatura alemana y filosofía en la Universidad Libre de Berlín (Alemania). Realizó un postdoctorado en la Universidad de München con un proyecto sobre género en América Latina en el teatro postcolonial. Ha trabajado como docente en la Universidad Libre de Berlín y en las universidades de Munich y Mainz. Es miembro del Grupo de Trabajo de Investigación sobre Intermedialidad en Teatro y Performance de la Federación Internacional de Investigación Teatral.

Por qué una joven compañía de teatro pone en escena una representación teatral sobre Cristo? Por razones obvias pensaríamos que se trata de motivaciones religiosas, quizás de una reedición de la pasión de Cristo. Pero el objetivo del Teatro de Chile se encuentra en otra parte. En su última producción, llamada sencillamente *Cristo* (estreno enero del 2008 en Matucana 100) y dirigida por la joven directora chilena Manuela Infante, el grupo teatral se ocupa de la virulenta pregunta sobre la relación entre realidad e imitación, original y copia, en

resumen: por preguntas en torno a la representación. El “ícono de Cristo” ofrece con ello lugar a una discusión que va más allá de un cuestionamiento de la fe. No se trata solamente de preguntas por el Ser de la filosofía, tampoco del actual prejuicio frecuentemente formulado en torno al poder de las imágenes o simulacros que se reflejan en una representación, sino que también, y por sobre todo, se trata de la metafísica del teatro en sí misma. Una metafísica, como dice Jacques Derrida en su famoso

ensayo sobre el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, que llega a su límite cuando, como ocurre con Artaud,



Nicole Senerman

\* Traducción del alemán de Andrés Grumann Sölter.

reclama ser más genuina y verdadera que la propia vida. La frase clave en el manifiesto de Artaud reza: “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” (353). Derrida responde a esto: La vida es el origen no representado de la representación: “Esta vida sustenta al hombre, pero no es en primer lugar la vida del hombre. Esta es solamente una representación de la vida, y este es el límite –humanista– de la metafísica en el teatro clásico. (353)

La escenificación del Teatro de Chile no debe considerarse simplemente como una variación del Teatro de la Crueldad de Artaud. Por el contrario: ella maneja, de forma similar a la formulación de Derrida, el problema de la representación como una paradoja. El significado del concepto representación es: representar algo, reproducir algo y, por lo tanto, también refiere a un reemplazar algo. Aquel “algo” (generalmente se refiere a una forma de realidad) debe preceder, en estricto rigor, a la representación como algo primario. ¿Pero qué ocurre si se quiere representar algo que en el original no se encuentra? Aquella es la problemática que desea presentarle el Teatro de Chile al público: “Lo que estamos tratando de buscar es la historia real que hay detrás de estas versiones [de Cristo], que hay detrás de todas estas representaciones”. Así lo comentan los actores en el marco del juego de su propio juego. Y el público coexperimenta la búsqueda tras la “verdadera historia” de Cristo que llevan a cabo los actores y que simultáneamente es escenificada como búsqueda (por la vida) auténtica. Pues no sólo nos hacen presenciar ensayos, actuando fragmentos de la historia bíblica, sino que también nos entregan las impresiones del proceso de búsqueda teatral. De esta manera, y entre otras cosas, los actores sugieren en repetidas ocasiones a lo largo de la representación la situación de un ensayo, en donde los espectadores aparecen como auténticas personas que reflexionan sobre sus roles o sobre la obra (Stück), que se idea en el momento, lo que queda claro en la siguiente réplica de una actriz: “Dijimos que íbamos 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

esta investigando, que está yendo a buscar información de un Cristo de cartón que inventamos nosotros mismos”. Lograr tal discusión en una primera instancia da la impresión de que se tratase de una única, irreplicable y auténtica situación, que muy pronto demuestra que el espectador sólo ha sido llevado a un camino falso, conducido hacia una confusión. Finalmente compartirán el mismo recelo que previamente había formulado una actriz durante la puesta en escena: “De repente lo único que hay son puras representaciones”.

Durante la velada teatral se va revelando que esas aparentemente improvisadas escenas han sido minuciosamente ensayadas, repeticiones exactas de un presunto proceso de pruebas que es minuciosamente verificado y registrado en texto e imagen y de esta forma reproducido en la puesta en escena. Texto e imagen juegan de esta manera un rol preponderante como genuinos medios de la escenificación. Pues sobre el uso y la abierta exhibición de estos medios recién puede el espectador recibir una idea del misterio de la cadena de representaciones. De este modo se comprende la utilización de una cámara durante la puesta en escena que duplica a los actores en la escena y en una pantalla visible. Poco claro queda, frecuentemente, si la situación filmada precede al suceso escénico o viceversa. Nuevamente se presenta una pregunta: ¿Qué fue primero? Y con esta clásica forma teatral comienza la puesta en escena: la interpretación de escenas y figuras bíblicas. A este prelude sucede, sin embargo, una secuencia fílmica en la que los actores discuten el sentido o lo absurdo de esta representación. ¿Es la escena actuada sobre el escenario el resultado de esta discusión o es simplemente el motivo, o sea, una estación pasajera en el proceso de búsqueda hacia una representación del verdadero Cristo? La respuesta queda incierta. Un clímax de este tipo de irritaciones se alcanza cuando en el diálogo, en el proceso de pruebas filmado, repetido nuevamente mientras la cámara hace un acercamiento sobre el texto que sostiene la directora en su mano, se revela que la aparente discusión en proceso de formación ha sido previamente pauteada; por lo tanto, ha sido una pura y simple repetición (representación).

Con la cámara podemos apreciar los siguientes pasajes de texto que, previamente ensayado y premu-

nido con sus usuales marcas, debe interpretarse como un comentario sobre la problemática total de la puesta en escena:

**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.

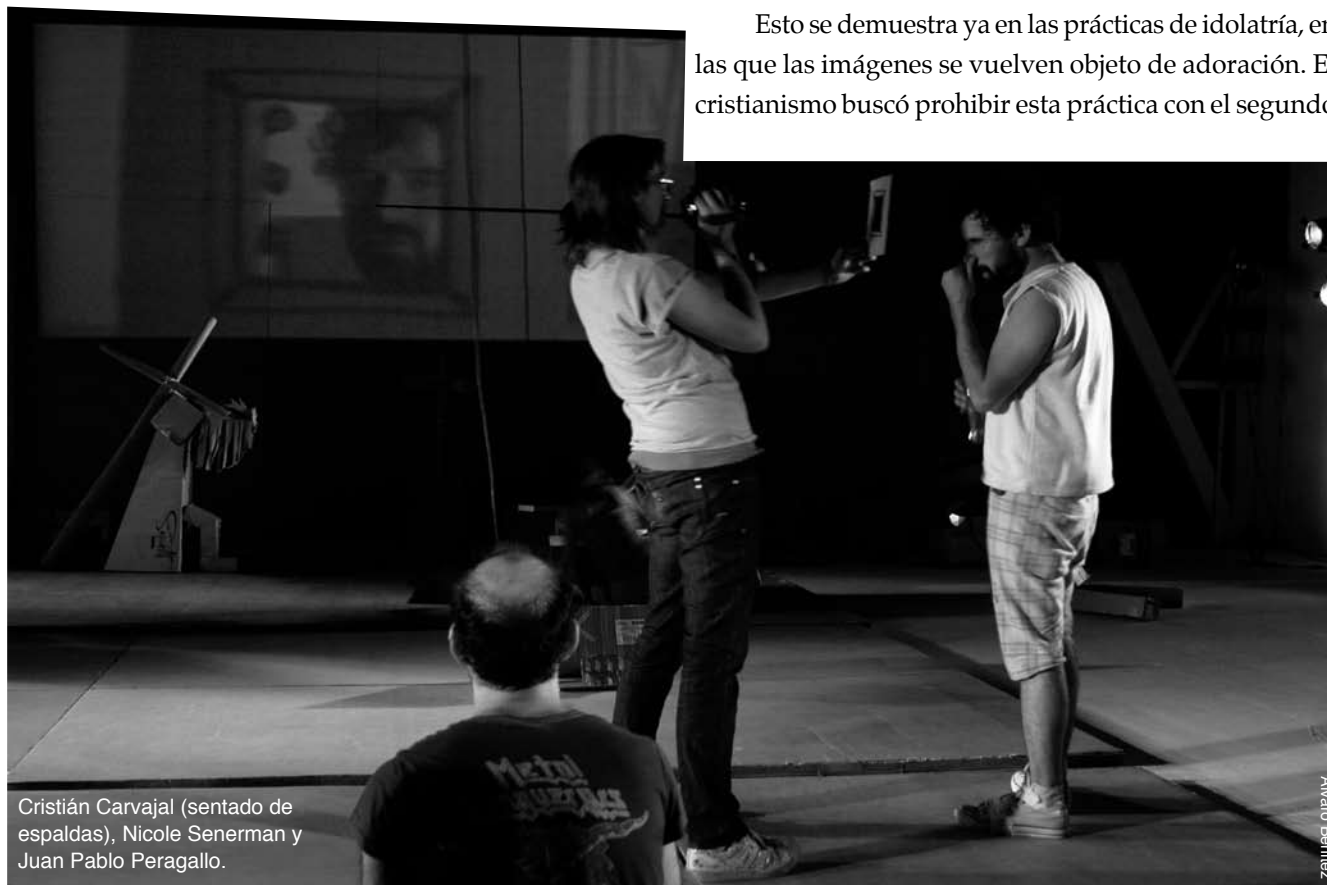
**Angélica:** Una copia...

Lo notable de este indisoluble entrecruzamiento de temas y formas de escenificación no es sólo el exhibido amalgamamiento de la producción de un evento teatral en el aquí y ahora del tiempo y espacio ante los ojos de los espectadores (Performance), sino también las necesarias implicaciones de la repetición (representación). Esta problemática incluso recibe su especial actualidad

a través del (faltante) centro de esta discusión: es decir, Cristo. ¿Por qué?

El historiador del arte e investigador de la imagen Hans Belting toma, en su libro *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, el milenarismo motivo del Corpus Christi como incentivo para el repetidas veces formulado deseo de ir tras la huella de la verdadera imagen. En consecuencia, este deseo disminuye su virulencia desde que existe la fotografía. Aunque la fotografía prometía, a través de su técnica objetiva, hacer de ventana hacia la realidad, comenzaron finalmente estas prácticas de imagen a transformarse en prácticas de fe, en las que las imágenes servían de prueba para observar lo que queremos ver con nuestros propios ojos. En estas prácticas se inscriben desde el comienzo hasta la fecha (en la era de los medios tecnológicos avanzados y procesos de construcción de imagen, que nos posibilitan verdaderas informaciones sobre fenómenos visibles a simple vista) las mismas paradojas: "La imagen genuina es una contradicción en sí misma, pues sirve de contenedor para algo que consideramos como real" (13).

Esto se demuestra ya en las prácticas de idolatría, en las que las imágenes se vuelven objeto de adoración. El cristianismo buscó prohibir esta práctica con el segundo



Cristián Carvajal (sentado de espaldas), Nicole Senerman y Juan Pablo Peragallo.

mandamiento: las imágenes de ídolos no personifican (representan) a dioses vivos, sino que a objetos muertos. La adoración de estas imágenes sólo representaba una falsificación del Dios invisible, del cual no se debía hacer imágenes. Sólo Jesús, el Dios viviente, fue la única imagen permitida de Dios. Y ahora precisamente en este punto volvemos de nuevo al problema planteado por el Teatro de Chile en su búsqueda teatral: la problemática del auténtico Cristo como problema, que desencadena por cierto la pregunta por la representación, pero finalmente la sobrepasa. Ya que con lo que estamos confrontados no es solamente una pura problemática de imagen, sino que el problema de la indeterminación del límite entre imagen, cuerpo y medio. Esto comienza, como lo expone Belting, en *Bild-Anthropologie* (86), con el modelo de cuerpo de la cultura cristiana, representado por el Dios-Hombre que es desposeído de toda unicidad: “El resultado paradójico (de la disputa por la interminable definición) consistía en que el cuerpo del fundador religioso se declare por un lado en ideal, y por el otro se le quite la analogía del cuerpo de cada uno” (ídem). Según Belting, quien a su vez se está remitiendo a Régis Debray, el cuerpo de Jesús, visto desde un punto de vista histórico-medial, es comprendido como médium de la presencia divina en el mundo. Esta idea es una novedad introducida por el cristianismo. La imagen fue reemplazada por el médium de la escritura (como en las Tablas de la Ley de Moisés) y el texto fue reemplazado, a su vez, por el cuerpo de Jesús, con lo cual “se convierte la palabra en carne” (Juan 1.1). Esto quiere decir que la palabra se convirtió en cuerpo humano. Según Belting, allí se encontraba precisamente “la oportunidad, pero también el problema para todas las obras visuales que desean representar este cuerpo”. Pues Jesús “desde su origen (Haus) fue precisamente imagen y posibilitaba imágenes de Dios por una parte, pero jamás podría ser reemplazado por tales imágenes ya que, por otra parte, ellas no se le parecían en ningún sentido substancial” (87). En su argumento final, Belting sostiene que esta paradoja del cuerpo-imagen es conocida junto al famoso “incidente de la última cena”, en la cual no queda del todo claro si Jesús, con el pan que debía compartir con los apóstoles en la mesa, se refería a su cuerpo “por que abre el debate moderno respecto

a la relación entre cuerpo y signo y entre presencia y referencia” (89). Este debate llega hasta nuestros días reflejado como disputa por la representación, ya que la representación es un concepto central de la teoría de los signos, cuyo significado siempre debe ser utilizado por medio de signos que deben ser puestos en directa relación al lenguaje, para lo ausente. No obstante, respecto a la imagen, ausencia y presencia forman simultáneamente una experiencia corporal. Esto quiere decir que imagen y cuerpo se encuentran directamente relacionados. Por eso el concepto de representación (*Representation*) debe definirse de otra manera. De mayor precisión aquí es el término presentación (*Darstellung*)<sup>1</sup>, pues aborda tanto

1. N. del T. He mantenido los términos de *Representation* y *Darstellung* en alemán para denotar la importante distinción entre mera representación y el carácter de presentación actuada a la que se refiere la *Darstellung* en el



aspectos de lo performativo como de lo representativo. Los signos, en el sentido de representación, se encuentran en vez de algo que no son en sí mismos, ya que sólo retratan, representan o designan. En este caso se encuentra, 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.

Cito al filósofo alemán Dieter Mersch: “No sólo se representa o substituye [la presentación actuada] algo,

---

contexto de este ensayo. Al incluir tanto los aspectos de lo representativo como de lo performativo se está haciendo hincapié en la personificación del que representa como también y, simultáneamente, a la corporalidad de aquel que se presenta en escena. El llevarse a cabo de acciones y movimientos.

Angélica Vial, Juan Pablo Peragallo (atrás, de blanco), Héctor Morales, Cristián Carvajal (abajo) y María José Parga



sino que con aquella aparece el objeto en sí al campo visual”. Con esto no sólo se quiere indicar al objeto de referencia o el nombre, sino que “la realidad de la presentación en sí, su efectividad específica”. Esto radica en que la presentación no sólo se refiere a lo representado en sí mismo, es decir, la exposición, lo mostrado, la representación, lo ejecutado. O expresado de otra manera: *las presentaciones performan lo representado*. Reconocemos qué y cómo actúa el cuerpo real de la actriz como portadora del rol. Por eso las presentaciones contienen siempre también una autoadvertencia. Esto también sugiere el uso del lenguaje. Mersch lo enuncia del siguiente modo: “la presentación significa –aparte de producir– por sobre todo poner en donde pueda ser vista, en donde pueda ser percibida”. En otras palabras: las presentaciones llevan lo presentado hacia la aparición en una imagen. En relación al actor, esta circunstancia se expresa de un modo aún más ilustrativo cuando incluimos en las reflexiones el concepto de personificación. Vuelvo a citar a Mersch: “Lo interesante de las presentaciones es que personifican a lo presentado (expuesto, actuado, retratado, representado) (...) Se podría decir que la personificación forma el verdadero trabajo de las (re)presentaciones”. Con ella se visualiza otra cosa, que es sólo el sentido (significado) o aquello que debe denotarse con tal sentido. Con ella se visualiza lo que atañe a la presentación, la (su) corporalidad y con esta la dimensión de mostrarse en una imagen de cuerpo.

Teatro de Chile ha reconocido de una manera muy inteligente esta problemática y la ha transformado en teatro. Ello tiene su significado central, que va más allá del hecho de que los actores, en su búsqueda de Jesús, siempre se topan con rastros, los cuales imponen la reivindicación por medio de la imagen o texto para personificar o representar a Cristo.<sup>2</sup> Es más, esta búsqueda la realizan con *La última cena*, de Leonardo da Vinci, pintura que por sí misma ha alcanzado el estatus de

---

2. Por ejemplo, en el siguiente diálogo: “De repente lo único que hay son puras representaciones. /Entonces hacemos una escena que no haya sido representada nunca antes. /¿Pero cómo vamos a saber? /No entiendo. Los monos no se parecen a las pinturas originales. No es un problema de narración, a mí me faltan referencias. /Como que tenemos que ver más cuadros. ¡Ver fotos! ¡Sí, po! Yo en mi compu tengo 1.200 fotos (...) puedo hacer una selección”.

ícono de la historia del arte occidental. En este sentido, la agrupación teatral considera la acción (acto) –la repartición de los panes– como un motivo, para finalmente poner en escena el mencionado enfrentamiento de modo performativo, sobre el estatus del cuerpo como signo o personificación en pan. La presentación recorta a Jesús del centro de la imagen, para reconvertir su cuerpo/imagen en un nuevo medio: en cartón. A continuación se pone en marcha sobre el escenario lo que denominamos una maquinaria de cartón múltiple, que genera una marea de imágenes de un Jesús de cartón sobre el escenario. Esto es de sumo interés si lo relacionamos con el aspecto de su presentación: pues experimentamos como espectadores no sólo el lado representativo de la presentación de las imágenes de Jesús, sino que, además, somos testigos de su construcción performativa. El cartón como material base, que es recortado sobre el escenario y compuesto en imágenes, acentúa este acto justamente como una labor manual. De este modo, la particular materialidad

del cartón posibilita unir en una sola figura la bidimensionalidad de la pantalla y la tridimensionalidad del cuerpo en (escena), es decir, la *imagen* del escenario en el sentido más amplio de la palabra.<sup>3</sup>

Esta práctica presentada performativamente en relación a la construcción de la imagen, culmina finalmente con la transformación de la temática de Cristo en la temática actoral. Pues al principio las imágenes de cartón reemplazaban al Cristo ausente, para más tarde emplearlas como huellas de imágenes inmediatas de los cuerpos de actores presentes. Los actores causan una impresión con movimientos automáticos, siendo reemplazados por sus compañeros de actuación, las “imágenes de cartón”. En una fracción de segundos resultan idénticos un gesto del actor y el cartón previamente preparado, mediante el recurso de congelar el gesto o el

3. Toda la escenografía está hecha de cartones. Se entiende la escenografía en el sentido de la producción de una imagen para el escenario.

Última Cena de cartón.



movimiento como pose cuasi de la imagen. Este efecto se repite varias veces, hasta que el escenario queda atestado con siluetas como estatuas de cartón, las cuales fueron reemplazadas por los actores vivientes. Es casi imposible presentar con mayor fuerza esta problemática relacionada con la presencia y ausencia, presencia y falta en relación con imagen y cuerpo. En este punto, las leyes de la producción de imágenes generan un conflicto, pues queda poco claro si estamos tratando con un molde o un retrato del cuerpo del actor, con una silueta o con un objeto–imagen independiente. Simultáneamente, se le atribuye existencia a un fenómeno clave del teatro, que ha determinado también el discurso esencial de imagen en el cristianismo.

Para finalizar deseo retomar de nuevo a Hans Belting. Belting (2001) postula una forma intermedia entre molde y retrato, que reúne a ambos: la máscara. A pesar de que la máscara es sólo imagen, es imagen de un rostro. En este punto vislumbra Belting una directa analogía con el actor: “[la máscara] muestra el rostro original en una exposición doble del rostro, tal como lo experimentan actores que juegan un rol inmersos en la máscara y que, por otra parte, sólo se les puede reconocer con la máscara” (74). Para la comprensión del Cristo imagen, este hecho es doblemente importante. En primer lugar, es sopesado en las exigencias de verdad por una auténtica imagen de Cristo, que en algunas imágenes ha sido extraída directamente del rostro de Cristo “parecido a una máscara viviente”. En segundo lugar, el Dios-Hombre ha sido definido con otro concepto fundamental del teatro,

**Cristo**  
**de Manuela Infante, fue estrenada por la Compañía Teatro de Chile el 17 de enero del 2008 en el espacio Patricio Bunster de Matucana 100. Recibió financiamiento de Fondart 2007.**

Dirección : Manuela Infante  
 Actores : Cristián Carvajal, Héctor Morales,  
 María José Parga,  
 Juan Pablo Peragallo,  
 Angélica Vial  
 Diseño integral : Fernando Briones y Claudia Yolin  
 Trabajo audiovisual : Nicole Senerman  
 Diseño gráfico : Javier Pañella  
 Música : Cristóbal Carvajal y Loney Dear

el concepto de persona o, en griego, *prosopon*, que originalmente significaba máscara o rostro. De este modo, la máscara se relaciona con el concepto de imagen inmerso en el concepto de persona. La disyuntiva de, si vemos a una persona o una imagen, que también está referida al actor, es una disyuntiva producida por la máscara en un sentido palpable: ella se refiere a la paradoja de la representación, que mencioné al principio. Apunta a que Cristo era uno solo, a pesar de que representaba a Dios y al hombre, lo que equivale a la unión del rol de actor y portador de un rol en una sola figura. En la puesta en escena las máscaras de cartón resultaron un verdadero éxito para el Teatro de Chile, permitiendo la emergencia de la complejidad de esta paradoja de una manera fascinante y sin buscar una salida fácil del laberinto de las representaciones –convirtiéndolo en algo visible y entendible a lo largo de unos cien minutos. ■

## Bibliografía

Belting, Hans. *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München, 2005.  
 ————. *Bild-Anthropologie*. München, 2001.  
 Debray, Régis. *Dieu, une itinéraire*. París, 2001.  
 Derrida, Jacques. “Das Theater der Grausamkeit und die

Geschlossenheit der Repräsentation”. En Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main, 1976. 351-379.  
 Mersch, Dieter. [http://www.momo-berlin.de/Mersch\\_Verkoerperung.html](http://www.momo-berlin.de/Mersch_Verkoerperung.html). Publicadas 28.8.2008