



Imágenes en debate: Comentario de Manuela Infante

Hace una semana recibí un email con la “keynote” escrita por Jürgen para esta conversación. En su texto Jürgen menciona una visita suya a Chile hace algunos años en que tuvo la oportunidad de ver mi obra “Juana”, basada en la historia de Juana de Arco. Luego de un par horas sentada frente al computador en que, partiendo del email con el texto de Jürgen, una cosa me llevó a otra en una cadena que no sé reconstruir (pues precisamente así es como ocurren las cosas delante del computador: sin posibilidad de reconstrucción), me encuentro a mi misma con un sinfín de ventanas abiertas - obviamente siendo una de ellas Wikipedia- que narran la historia de Juana de Arco, o el contexto histórico de su canonización, o las especificidades de la primera guerra mundial, o que analizan la versión de Schiller o muestran imágenes de la película de Luc Besson. Me miro: ¿Es verdad que estoy sentada ante este racimo de ventanas virtuales en un inténlenlo desesperado por hacerme a mi misma un curso *express* de Juana de Arco e historia europea para poder hablar de mi propia obra?! Descubrí que me estaba carcomiendo una especie terror al original, un miedo de no saberme la historia “real”, una ridícula -y desconocida para mi- reverencia ante la imagen oficial, ante la Europa, el continente dueño de la imagen original, el continente original, las patrias madres, y así mismo una vergüenza de mi gesto de apropiación impertinente, una vergüenza del hecho de que esa apropiación fuese para mi tan vital y tan natural, vergüenza en definitiva, de mi propia hibridez intrínseca.

Quisiera, entonces, hacer una pequeña confesión, porque pienso que en esto que voy a declarar hay algo que puede sernos de interés: No sé casi nada de Juana de Arco. Para montar esa obra debo haber hecho una investigación irresponsable y antojadiza, basada en fuentes azarosas, movilizada por el devenir impredecible del *surfeo* internet y probablemente no más larga que la que acabo de contarles. Con mi grupo de trabajo “Teatro de Chile” hemos abordado en más de una ocasión relecturas de figuras históricas. Una de ellas, ésta, sobre Juana de Arco. Siempre la cosa ha funcionado con la misma falta de respeto. Lo asumo. Ahora, pienso que esa desfachatez responde a una intuición más profunda, y es que sabemos que el gesto de intentar poner en escena tal o cual imagen histórica tiene que ver más con la necesidad de renegociar nuestra propia identidad que con esa imagen como tal. Y es una operación que, al menos en Chile, por no aventurarme a decir en toda Sudamérica, es innata a nuestra cultura. La apropiación y resignificación de imágenes foráneas como modo de construcción de la propia identidad es un quehacer que llevamos a cabo desde el día en que los españoles pusieron los pies en América. Que las imágenes viajan y son apropiadas, re- significadas y que esa reapropiación es vital pues nos ofrece posiciones subjetivas en tanto que puntos de vista (posibles identidades), es para nosotros un modo de operar antiquísimo. Dado el

encuentro entre las culturas autóctonas americanas y la imposición española de modelos económicos, políticos e incluso estéticos europeos, América se convirtió en un continente mestizo, no solo racialmente sino también simbólicamente, que tuvo que negociar constantemente la noción de identidad en tanto no poseía modelos puros de referencia. En palabras de Cousiño “El problema de la identidad mestiza se encuentra en el núcleo del problema entorno a la identidad hispanoamericana”¹ Así, en las raíces del teatro que podríamos llamar “propriadamente chileno” encontramos escenas como la siguiente: “En la mañana de pascua se hacía una procesión lucidísima, el niño Jesús con cabellera y vestido de indio. La virgen de gloria y lujosamente recamada”² ¿No es mi Juana de arco chilena equivalente a ese niño Jesús vestido de indio?

Podríamos, de hecho decir, que en la base de nuestra identidad cultural se encuentra más ese conocido proceder de resignificación y de consumo de imágenes que la noción de algún mito o narrativa fundacional más estable. Como grupo de trabajo, y movidos por el deseo de contarnos nuestra propia historia decidimos, entonces, contar la historia de otros. Es un gesto que propone desmarcarse de una búsqueda de identidad nostálgica que pretende reencontrarse con algún pasado escondido, alguna cultura “auténtica” u original. Precisamente al contrario, nos motiva una profunda desconfianza de la noción de origen como tal, una especie de certeza de la pérdida de ese origen. Trabajamos, en cambio, precisamente indagando en este proceso de aprehensión y apropiación de imágenes y narrativas foráneas que esta inscrito en nosotros como modo de subjetivación innato; el modo en que hemos devenido individuos y colectivo por generaciones y generaciones. Las imágenes, los iconos y las figuras históricas están ahí para que nosotros podamos ser constituidos como sujetos precisamente mediante el gesto de mirarlas.

Quizás esto responde a una de las preguntas planteadas por Jürgen en su texto, la que dice: ¿Por qué una joven autora y directora de escena chilena, desde la distancia, permitía que en una de sus obras hubiera referencias a una dimensión histórica? (Y yo le añadiría “ajena”).

Asumimos la identidad como una dependencia, como una constante absorción y digestión de imágenes y narrativas foráneas. Yo preferiré, de hecho, decir, que este próximo año, en Chile, celebramos el bicentenario de nuestra dependencia. Y lo digo aquí sin ningún rencor. Al contrario, me parece interesante que esta noción de una identidad cultural dependiente que se está haciendo -o está siendo- siempre referida al flujo de imágenes que le son contingentes, está instalada ya como una dinámica global, que trasciende el asunto de las colonias.

¹ Cousiño, Carlos. *Razón y ofrenda*. Santiago: Imprenta Lord Cochrane, 1990. p. 143

² Peña, Nicolás. *Teatro Dramático Nacional. Tomo 1*. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile. Imprenta Barcelona, 1912. p.12.

La publicidad contemporánea, la moda, la música, la televisión, los computadores, la realidad virtual y todas las otras formas de cultura medial brindan un sin fin de posiciones subjetivas que se ofrecen para la construcción de identidades individuales y colectivas. Así, la globalización subvierte la idea de que la gente surge de culturas y nacionalidades puras, proponiendo más bien, identidades negociadas, diversas e híbridas, y siempre sujetas al cambio y la reformulación.

En nuestro último montaje, CRISTO fuimos igualmente irresponsables, partimos el trabajo de creación simplemente poniendo la palabra "Cristo" en Google. Este buscador arrojó una cantidad abrumadora de resultados. Nos dimos cuenta que lo único a lo que podíamos acceder era a representaciones de Cristo. En otras palabras, esta idea, imagen o concepto que llamábamos Cristo, y que antes nos parecía estable, auto contenido y consistente, parecía haberse dispersado bajo una mirada más inquisitiva, parecía haberse fragmentado en miles de otras imágenes y conceptos. Surgió, entonces la pregunta, ¿y esa sobre-visibilidad, sobre población de imágenes, que esconde? ¿Detrás de las millones de imágenes qué hay? ¿Más imágenes? Y ¿cómo es que esta superposición de imágenes constituye nuestra realidad cuando solo dice reemplazarla o representarla?

¿Sería Cristo mas bien una cadena interminable de figuras, palabras, cuadros, canciones, una detrás de otra, que superpuestas aparenta un ente único, cerrado y real? Y si fuera así, ¿cómo se representa algo que no es en si mas que una cadena de representaciones? Y si llevamos este argumento más lejos: ¿Será posible que lo que llamamos realidad no sea, a su vez, más que una superposición de representaciones? ... La distinción entre realidad y ficción parecía verse problematizada... y en medio de ese problema, ¿Dónde se situábamos lo teatral? En eso estuvimos trabajando.

Si entendíamos a Cristo, el personaje, como una realidad construida por repeticiones de representaciones, por citas de citas y copias de copias, como la producción en retrospectiva de un origen... ¿Cómo hacíamos estructura narrativa eso mismo, la producción en retrospectiva de un origen? Mejor dicho, ¿cómo ideábamos un dispositivo que reprodujera ese gesto conceptual sobre el escenario? Y luego, ¿Cómo hacíamos al espectador el ejecutante fundamental de ese gesto? ¿Como lo hacíamos reconocerse implicado en ese gesto histórico como actor principal? Buscamos entonces formas de hacer evidente el modo en que los sujetos frenéticamente producimos y buscamos ese centro, ese origen, esa verdad, lo real. Buscamos producir una maquina escénica que nos pusiera, en definitiva, ante la pregunta ¿Cómo por medio de la sobreproducción de imágenes y representaciones producimos un "real"?

De este modo lo que podría llamarse "el contenido temático"; el continuo deferirse y diferirse del original, del referente, del representado, osea Cristo, es llevado al nivel medial. De este modo, alternando proyecciones en video y escenas en "vivo", vamos construyendo una seguidilla de escenas sucesivas donde lo que parece ser el

acontecimiento “original” (por ejemplo el grupo ensayando la obra) resulta ser, a la luz de un nuevo original (la revelación del texto escrito de ese ensayo) , simplemente una representación. Puede servir también de ejemplo una escena en donde se propone inicialmente un circuito cerrado en que se filma lo que ocurre en el escenario a tiempo real y se proyecta sobre el fondo del escenario. Sin embargo, paulatinamente, el espectador descubre, por medio de marcos que se ponen sobre detalles en el escenario, como pequeños cuadros en movimiento, que el video que ha estado viendo está grabado de antemano y que lo llevará finalmente a otro espacio, a un registro documental del, ahora sí “real” proceso creativo, que se revelará más adelante, a su vez también como ficción ensayada y montada, es decir, como un falso documental. Esta operación se repite de múltiples formas, desplazando, poniendo siempre en abismo el original, lo representado, lo real, pues hacer visible algo es siempre volver algo nuevo invisible. Dado este desagradable desmentimiento constante se va trasladando la atención del espectador desde el contenido de las imágenes o representaciones en cuestión hacia el medio y su grado de realidad. Es decir, el espectador comienza a dudar de la inmediatez de las imágenes que se le presentan, incluido el cuerpo del actor y su posible “espontaneidad” o “presencia” escénica. Cristo pone, así, el foco en la cantidad, flujo y superposición de las imágenes, más que las imágenes en si.

En retrospectiva, este trabajo aparece como la desembocadura de nuestro interés constante, casi empecinado, con el asunto de la historia como construcción de una realidad y, por ende, el asunto de la realidad como construcción histórica.