

Estética de museo y materiales en exhibición como crisis de la representación en Rey Planta de Manuela Infante *

Museum aesthetic and representational resources on exhibit as a *crisis of representation* in
“Rey Planta” by Manuela Infante

Carolina Hernández Parraguez **

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 “Rey Planta” (2006) de Manuela Infante, 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 clave: Crisis de la representación, transmedialidad, estética de museo, 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 "Rey Planta" (2006) 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logic to make way for a thinking on the theater itself based on the question on representation, discourses on power, historical references and the role of the theater within the theater itself.

Keywords: Crisis of representation, transmediality, museum aesthetic, power, historical references.

* Parte de capítulo II de tesis de grado: “Transmedialidad y crisis de la representación en “Rey Planta” y “Cristo” de Manuela Infante (2013) Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena Universidad de Santiago de Chile.

** Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile. Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena. Correo: dimitrahp@gmail.com



El cuarto montaje de la Compañía de Teatro de Chile es un monólogo de su protagonista, un rey en estado vegetal, que incapacitado para moverse y hablar circula en una larga reflexión a partir de lo que observa, lo que siente y piensa en el transcurso de un día entero. Esta obra está inspirada en un hecho real ocurrido en Nepal el año 2001. Manuela Infante construye la historia de este personaje, un príncipe que luego de dar muerte a toda su familia, desea suicidarse, pero falla en su intento. Al convertirse en el único sobreviviente de la familia real, es declarado rey de su país.

El texto posee variados móviles o recursos que nos hacen reflexionar sobre la exhibición del cuerpo, el dolor y el poder a través de los materiales, que posteriormente, serán expuestos en el montaje. La particularidad de la obra es, justamente, comprender que a pesar de que los recursos *transmediales*¹ se vinculan y desarrollan entre sí de manera a- jerárquica², es decir, ninguno tiene más importancia que otro, el texto, como monólogo, es un recurso importante para desarrollar la puesta en escena, a diferencia de otras obras de la Compañía de Teatro de Chile, en donde este material textual se va construyendo en los ensayos.

La obra exhibida por primera vez en el 2006 tuvo una muy buena recepción de la crítica, tanto para la prensa escrita como para los académicos teatrales. Para María de la Luz Hurtado, la obra tiene potencialidad poética gracias al entretreído entre texto, dirección y actuación. Además de su poder temático representado por la relación de un poder invisible encarnado en conceptos como cuerpo, sujeto y objeto. El montaje alinea sus recursos a través de una representación basada en la crueldad y el juego entre sumisión y poder:

Construir la ficción y la representación supone un básico y primer acto de crueldad, al transformar el actor en un monigote al que se releva del poder sobre su voz, su movimiento y su gestualidad en escena en libre comunicación con el público, quedando sujeto al bufonesco autor/director/empresario (Hurtado, 20).

Además de la temática sobre la relación de cuerpo/poder, realidad/representación. Para Andrea Jeftanovic la obra tiene la particularidad de entretrejer la potencialidad de la escritura con el método de trabajo colaborativo e investigativo de la Compañía: “La apuesta de este texto no es menor. ¿Cómo se sostiene una obra que es un monólogo de un rey que es mudo y tetrapléjico durante más de una hora?” (234). La capacidad de la dramaturga de exhibir el proceso de producción se transforma en una posibilidad para que los textos se construyan y deconstruyan tanto en los ensayos como en las presentaciones. Entendiendo el texto como una *obra abierta*, término que Umberto Eco atribuye a las obras que son capaces de ser terminadas por el receptor, a través de un juego de respuestas entre creador y receptor. Donde

¹ El concepto de transmedialidad es desarrollado por Alfonso de Toro para abordar la problemática de la incorporación de nuevas tecnologías que coexisten en escena en el teatro contemporáneo de fines del siglo XX.

² Término utilizado por Alfonso de Toro en: *La(s) Teatralidad (es) Posmoderna (s)1: Simulación, Deconstrucción y Escritura Rizomática* en “Dispositivos espectaculares Latinoamericanos” (página 78) para abordar la temática de la intertextualidad.



cada espectador, en este caso, pueda interpretar y re-significar la obra a través de sus propias experiencias y sensibilidades.

Monólogo: entre ilusión y archivo histórico

A pesar de que en la mayoría de los trabajos de la Compañía Teatro de Chile el texto se va construyendo en los ensayos, incluso, algunas veces solo encontraremos un cuaderno de notas sobre la obra. En “Rey Planta” el texto ya escrito con anterioridad, se desarrolla asimilando el monólogo interior de la narrativa, a través de la voz femenina en escena. El componente híbrido en este caso es justamente exponer la dualidad entre femenino-masculino para evidenciar la visibilidad-invisibilidad del poder, por medio de esta voz femenina que, en ocasiones, se oye como manipuladora del discurso del rey. En la puesta en escena, dirigida por Juan Pablo Peragallo, podemos encontrar un sin número de recursos que operan desde lo híbrido y la transmedialidad. Sin embargo, es necesario establecer de qué manera el texto también opera desde lo transtextual: “los diversos materiales textuales de la puesta en escena, ya sean lingüísticos o no lingüísticos, deben estar en constante diálogo, subrayando el contenido de la obra” (Espinoza y Miranda 45). El trabajo colaborativo de la Compañía de Teatro de Chile contribuye a que el texto en escena se transforme en un recurso transmedial, ya que se percibe su funcionalidad en el producto final, de esta forma, los integrantes de la Compañía se sumergen en la indagación de diversos referentes culturales para preguntarse por la realidad, sus representaciones y limitaciones en relación a un personaje histórico: El rey vegetal de Nepal.

Podemos inferir que la investigación que realizó la Compañía para ejecutar la obra, tiende a disponer los recursos transtextuales³ en servicio de un juego entre significantes y significados que alude tanto a la ilusión y como al archivo histórico. Si bien los recursos materiales evidencian dicho juego: una foto de la familia real, elementos personales del rey, cigarros con inscripciones extranjeras, notas de prensa, un plano con una escena de masacre, etc. ¿de qué manera los recursos transtextuales incorporan ese juego de significación y transmedialidad?

El pacto entre puesta en escena y texto está determinado por una práctica de simulación, es decir, existen factores de subjetividad, como lo son las distintas lecturas de un mismo texto, que hacen que la puesta en escena no sea una traducción del texto, sino una exhibición de un punto de vista en un universo ficcional. El recurso textual del monólogo evoca una lógica narrativa que se rompe para dar paso a múltiples referentes culturales sobre conceptos del poder. ¿Cómo ejerce el poder un rey en estado vegetal? No existe una historia con principio y fin, sino más bien un discurso que permite al espectador cuestionar los referentes de realidad, simulación e ilusión:

³ Concepto desarrollado por Espinoza y Miranda que se refiere al uso y convivencia de diversos subsistemas o áreas de conocimiento, sin preguntarse por su origen, autenticidad o compatibilidad con las unidades provenientes de otros sistemas, sean estos de naturaleza lingüística o no (33).



¿Cuánto costará la entrada a mí?
Eso me gustará saber.
¿Cuánto paga la gente por verme?
Y ese dinero después, ¿qué compra?
Y lo que compra después, ¿a quién le pertenece?
¿Y por cuánto vende esa persona lo que le pertenece?
(Infante 118).

Aunque la obra esté dividida en actos nombrados por los períodos del día: Día, Atardecer, Noche y Amanecer, pareciera que esta organización temporal es solo una excusa para romper con una lógica narrativa convencional. El tiempo y el espacio se difuminan para dar paso a la interioridad y cuestionamientos del protagonista. La lógica temporal es presentada sólo cuando el rey rememora el acto fatídico: la muerte de su familia por su autoría y el intento de suicidio. Incluso la lógica de dicha historia es puesta en duda a lo largo del relato:

Confieso que no sé por qué lo hice. Confieso que por eso inventé la historia que acabo de contar, y eso lo confieso porque ahora quiero más rotundamente confesar que no creo que las cosas existan. Existe lo que pasó y lo que pasa... a unas les llamamos causa y a otros efectos, pero, también, a algunos les llamamos padres, aunque también son hijos cuando también son padres... existe lo que pasó y lo que pasa y ahora existe esa linda historia de amor en mi pasado, porque también hay hijos que son adoptados (122).

El cuestionamiento de la representación permite poner en duda la relación entre realidad y archivo histórico. Si bien el relato está basado en un hecho real acontecido en Nepal en el 2001, no es la intención de la obra connotar la idea de que el teatro es un reflejo del mundo, sino más bien, a través de la estructura de monólogo, establecer prácticas que se vinculan a los materiales o recursos que cuestionen los discursos de poder, los referentes históricos indiscutibles y la función del teatro en el teatro:

La naturaleza es lo que nos parece natural. Las cárceles hacen a los que no vivimos en ella buenos. Una palabra es la imitación de un efecto y su causa es otra palabra. Un país es la imitación de un cuerpo. Y un cuerpo es lo que empieza cuando alguien dice “Es un hombrecito” y lo que nunca termina, porque siempre que muere uno quedan otros. Y Dios es la posibilidad de que un mundo siempre pueda sobrevivir a otro, de que el mundo pueda sobrevivirse a sí mismo. El teatro es lo que hacemos para no olvidarnos de que la realidad es ficción. Pero ¿queremos no olvidarnos? (131).

La concepción de texto convencional es desechada para dar paso a una escritura investigativa que se construye y de-construye en la puesta en escena. De esta forma, es necesario precisar que la función del texto, como ocurre en *Rey Planta*, no es un ejercicio menor, sin embargo, el carácter investigativo que adquiere el proceso de creación hace que se deseche la concepción de texto tradicional para abrir paso a un texto que dialoga constantemente, tanto



con la construcción como la deconstrucción de la puesta en escena, permitiendo de este modo reflexionar sobre la función de la obra teatral en sí misma.

Materialidad, cuerpo y poder

El trabajo colaborativo en la Compañía de Teatro de Chile produce un resultado que hace visible al espectador los procesos de construcción de la escena, al exhibir los fragmentos del proceso de producción e investigación, aunque en ocasiones, como en el caso de *Cristo*, sean simulaciones de esa exhibición. La materialidad del cuerpo actoral se transforma así en voces que generan sentido en escena, saliéndose del rol de simples personajes.

El concepto de cuerpo en *Rey Planta* está vinculado con el concepto de poder. Ambos términos se entrelazan para producir en el espectador la noción de enfermedad. El carácter *monstruoso* nos hace pensar inmediatamente en el poder desde la concepción de Foucault, en donde no sólo existe un poder soberano, sino un poder absurdo que se ejerce sobre los cuerpos enfermos: “En una sociedad como la del siglo XVII, el cuerpo del rey no era una metáfora, sino una realidad política: su presencia física era necesaria para el funcionamiento de la monarquía” (Foucault 103). Aunque el poder del príncipe de Nepal sea absurdo - heredable por un error de cálculo -, la obra plantea una reflexión en torno a este poder enfermo en el que un rey inmóvil, mudo y paralizado dirige el destino de su pueblo e intenta ejercer soberanía, incluso, cuando su cuerpo y su dignidad están sometidos a la enfermedad. La exhibición en vitrina de este rey nos invita a reflexionar en torno al poder invisible que habita en todos los sujetos, que consciente o inconscientemente, envuelve nuestras prácticas día a día: “un poder impecable, transparente, que asegura el orden y la productividad social a través de mecanismos disciplinarios basados en el autocontrol, la autocensura; un poder del que todos formamos parte, del que todos somos responsables”⁴.

En la obra se exhibe un cuerpo enfermo que puede sentirse preso, impotente, que siente dolor ante el recuerdo, pero que, sin embargo, puede ser más intenso al ejercer un dominio invisible que hace responsable a sus propios pobladores de sus actos: “Este soberano que soy yo esconde la causa de sus actos en su enfermedad. Lo bueno es que el hecho de que su enfermedad progrese, hace al pueblo olvidar, progresivamente, que los actos tienen causa” (134).

El juego entre víctima y victimario se produce en el intercambio de roles ante el poder. Por ejemplo, en el caso entre la sirvienta y el bufón que perpetúan el dolor del rey al conservarlo en una situación ambivalente: vivo-muerto. El rey sufre una mutación de victimario-asesino-a víctima de su familia y sus pobladores. Su vida es manipulada por otros, tanto los muertos que lo obligan a no olvidar su crimen, como los vivos que lo mantienen en una situación inhumana, ejerciendo el poder de mantenerlo inmóvil y en exhibición como objeto de un espectáculo cruel:

⁴ Dossier de la obra que aparece en la página web de la Compañía: www.teatrodechile.cl.



Todo se cierra aquí, cerca de mí y cerca de usted señora que me observa con curiosidad y con compasión. No hay nada de misterioso en todo esto, nada que no se haga evidente, pues el reino ha sido reducido a mí y basta mirarnos para entender al reino y verificar su enfermedad vitalicia: la parálisis total (132).

La materialidad del cuerpo representa los distintos niveles de poder sobre sujetos en decadencia. El sentirse observado produce, tanto en los espectadores como en el cuerpo actoral, el juego de representación de una representación. El ojo, al igual que en el panóptico de Foucault, en donde la visibilidad múltiple ejerce un poder visible e invisible sobre el condenado, permite el juego doble de observar el espectáculo cruel de un cuerpo inmovilizado y la conciencia de sentirse un ser en exhibición. La vitrina cumple el rol voyeurista para ambos casos, detrás del público y delante de él. El diseño teatral permite que el observar sea mirar y, al mismo tiempo, reflejarse en la vitrina.

La estética de museo y materiales en exhibición

La nueva concepción dramática entiende los recursos materiales de la obra a través del intercambio o relación entre distintas disciplinas en escena. Dentro de esta transformación el espacio se convierte en un lugar de constante creación, existe la idea de que cualquier lugar puede transformarse en una zona de representación: museo, garajes, espacios libres, etc. Incorporando la concepción de que el espacio es por sí mismo sentido semántico cultural, es decir, su estructuración tradicional se rompe para dar paso a una idea del espacio casi como una instalación artística, pensamos en *Rey Planta* desde una estética museológica.

El museo entendido desde la concepción moderna es un espacio de memoria legítima, que contribuye a la construcción de identidades nacionales. Promueve una manera específica de recordar y asociarse con los objetos. Esta memoria “legítima” es justamente una paradoja dentro del contenido de *Rey Planta*, ya que el oxímoron entre la otra historia de la obra y el espacio museo institucional produce un juego de significados.

Para Walter Benjamin, desde el fenómeno de la *Modernidad*, el museo se transforma en una institución que promueve una memoria “legítima”. El relato homogeneizador que produce una forma específica de recordar y relacionarse con los objetos, asociada a la idea de dominio y “razón instrumental”, hace que el museo se convierta en un espacio de poder y de memoria “legítima”. La crítica justamente que establece Benjamin es pensar la comprensión del pasado como la comprensión de un objeto que sigue vivo “cuyas pulsaciones son perceptibles hasta el presente” (Benjamin, 2008:92).

Desde sus inicios el museo moderno ha promovido, bajo el paradigma del progreso, la articulación entre tradición y nación, contribuyendo a la construcción de una legitimidad cultural y memorística. Sin embargo, a lo largo de la historia, la concepción museológica ha sufrido transformaciones que han intentado la inclusión de grupos más amplios y no sólo élites, contribuyendo a la re-significación de la historia y la memoria. Pensar en la memoria



como una forma de conocimiento que desafía la idea de historia oficial y que critica las formas tradicionales de relacionarse con los objetos y el pasado- a través de la concepción de progreso que concibe a los objetos museológicos como recuerdos posibles de dominar- es una forma de vincular la estética museológica y el contenido de la obra en *Rey Planta*.

Concebir el concepto museológico desde la perspectiva de A. Huyssen, como: “continentes de significados simbólicos, culturales y políticos” (Cit. en Carvajal y Van Diest 361) nos conduce a pensar en la obra de la Compañía a través de una connotación especial. Asimilando el juego de cajas chinas, pensamos inmediatamente en un espacio museológico dentro de otro espacio museológico. La vitrina, dentro de otro museo físico.

Partiendo de la premisa de que la estética museológica intenta connotar la historia no oficial del Rey de Nepal, la historia de los vencidos o derrotados, analizaremos el espacio como material en exhibición que se transforma en parte del contenido de la obra. El espacio adquiere la connotación de exhibición del cuerpo inmovilizado. La obra parte con la sentencia: “Un rey sentado en un trono. El trono al interior de una vitrina. La vitrina al interior de un museo. El museo es el palacio. El rey está en estado vegetal. Sólo puede mover los ojos” (117). Asimilando el efecto de un caleidoscopio, la idea de exponer el poder invisible de su protagonista nos conduce a reflexionar sobre el rol del espacio como recurso transmedial, este ya no es un elemento decorativo, sino más bien un componente que se vincula con los otros recursos para re-significar el discurso de la obra.

La idea de vitrina dibuja dentro del mapa la exposición de un pasaje de la vida cotidiana, en este caso, la exhibición de un personaje histórico que produce en los espectadores curiosidad y compasión. A través de un juego entre realidad y ficción, el equipo de diseño teatral logra confundir al espectador, logrando transformar la vitrina en un reflejo del yo:

De este modo y una vez desintegrado yo, deben jurarme que nunca más nadie volverá a poner a otra persona en vitrina, pues sabrán que la cara del que me mira se refleja en el vidrio justo sobre la cara del que está mirando. Deben jurarme que cuando los países coincidan con los cuerpos, las personas no sabrán distinguirse entre ellas (133).

Este diorama⁵ en la puesta en escena, del rey de Nepal inmovilizado en su trono, problematiza la representación a través de lo que es real y su verosimilitud. La idea de museo como imagen de referentes históricos expuestos al público, cuestiona los referentes institucionales, es decir, exhibe lo que el espectador asume como verdad, pero que solo son probabilidades.

⁵ Panorama en que los lienzos que mira el espectador son transparentes y pintados por las dos caras. Haciendo que la luz ilumine unas veces solo por delante y otras por detrás, se consigue ver en un mismo sitio dos cosas distintas. (RAE).



La decoración de la sala también alude a una estética museológica: paneles con información sobre el rey, fotos y documentación de prensa. Todas imágenes del actor Cristián Carvajal y su familia con atuendos similares a los de la realeza nepalí. El efecto de verosimilitud que se proyecta en la obra, es justamente, la posibilidad que tiene el espectador de poner en duda los referentes históricos que se exponen en instituciones como los museos.

Los desajustes entre la representación y lo representado son una constante en la obra. Desde la concepción de la representación política del rey para su pueblo, hasta los mapas que representan el territorio tanto real- geográfico como representacional- emocional:

Sí, dibujaré cada día un nuevo país, o quizás a cada hora, un nuevo país con una nueva forma, y tan rápido irá cambiando el mapa que parecerá un animal un animal que se mueve o que se pudre en cámara rápida, y ese dibujo animado por mis destierros, se detendrá solo cuando coincida con mi cuerpo y el país sea solamente yo, nacional será solo el territorio de mi cuerpo y a ese territorio no le quedará otra forma que la desintegración (133).

El espacio como museo no sólo ofrece un vínculo entre lo representacional del discurso y la exhibición del poder invisible a través del diorama, sino que además la posibilidad de exponer la fragilidad del poder a través de la estética museológica en un mismo museo. En el 2007 la obra fue presentada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Para Fernanda Carvajal y Camila Van Diest el paso de la obra por el Museo de la Solidaridad tiende a evocar simbólicamente una superposición entre ambos personajes históricos: Salvador Allende y el Rey de Nepal. El fenómeno se presenta justamente con la instalación del diorama dentro del museo físico real, es decir, exhibición sobre exhibición. Aunque la obra nos refiere a un rey lejano podemos establecer una superposición con un gobernante real y local a través de la voz travestida del monólogo:

La circulación de un rey-*planta*- un rey que habla sin su propia voz, que ha perdido el poder sobre su reino, que se ha intentado suicidar, pero que ha quedado como objeto de contemplación curioso e intocable para sus *gobernados*, reducido a una pieza o resto por la operación de traslado al diorama- en un espacio definido por la alusión a Allende, instala nuevamente el problema de la representación en un marco institucional definido por sus coordenadas históricas y políticas precisas (Carvajal y Van Diest 361).

El espacio se torna un elemento importante tanto en el texto como la puesta en escena. Los montajes presentados en lugares no convencionales para el teatro, como los museos, entregan una nueva significación a la puesta en escena, donde el espacio se transforma en parte de la obra y en un recurso que deberá coexistir en la misma jerarquía con los otros materiales. *Rey Planta* sigue la lógica performativa y conceptual de cuestionar la concepción cultural de personajes históricos, en este caso, en base al trágico relato de un hecho verídico experimentado por la familia real de Nepal. El rol protagónico de los recursos transmediales, como lo son el video, diseño teatral, cuerpo actoral, voz en off, discurso y vitrina tiene el



propósito de exhibir los materiales para cuestionar la representación histórica y la función teatral.

La transmedialidad entendida como un intercambio de posibilidades mediales en tensión permite resignificar los conceptos de sujeto, realidad y representación. En la obra de la Compañía la materialidad se transforma en un fenómeno híbrido que posibilita comprender el montaje como un sistema a-jerárquico en donde estos recursos transmediales se convierten en el contenido de la obra.

Como fenómeno híbrido y transmedial *Rey Planta* utiliza ciertas imágenes como recursos que cumplen una función de instalación. Entendiendo este proceso como la apropiación de imágenes gráficas en la puesta en escena que podrían ser comprendidas separadas del texto dramático, pero que no son entendidas fuera del discurso representacional. Un ejemplo claro de este tipo de recurso híbrido es la vitrina. Ya mencionamos en el capítulo anterior que este elemento cumplía dos funciones: la sensación de mirar y a la vez ser observado, siendo el reflejo la posibilidad de acceder a dicha práctica doble para el espectador. Sin embargo, podemos establecer otras relaciones de significación a través de la sensación de exhibición producida por la vitrina. Por ejemplo, la imagen visual de mamushkas genera la concepción de museo dentro del museo, componente híbrido que asocia la idea de obra instalación en base al concepto de vitrina como ilusión de realidad.



Escena Rey Planta 2006.

La tecnología y los nuevos medios están al servicio de la puesta en escena, en donde el texto dialoga de manera travestida-voz en off- con las imágenes grabadas del Rey inmóvil en vitrina. Se produce así, un juego doble de reflejo: el reflejo de la vitrina y el reflejo de la

imagen audiovisual. Generando en el espectador la constante pregunta por la representación y el nivel de subjetividad de las historias oficiales.

Materiales e ilusión de realidad

Los documentos y fotografías del Rey de Nepal y su familia también son un material que produce no sólo el efecto de verosimilitud, sino también la posibilidad de generar una problemática con respecto a la representación. La ilusión de realidad se produce a través del acto de asimilar al personaje con el actor, en base a las fotografías análogas al hecho real-histórico, que vienen a dar cuenta de la relación híbrida entre exhibición del proceso de producción y representación de la historia.

Los materiales del diseño teatral que acompañan a la vitrina: sillón afelpado, mesita de madera con lámpara, cortinas aterciopeladas, paisaje cordillerano, foto de la familia real, cigarros con inscripciones extranjeras, notas de prensa y plano con la escena de la masacre se transforman en recursos que por sí solos no se pueden concebir como obras artísticas, pero que articulados con el montaje teatral cumplen una doble función: verosimilitud y cuestionamiento de la representación. Además, los elementos de archivo exhiben el proceso de producción al funcionar articulados y de manera a-jerárquica produciendo una ilusión de realidad en el espectador.



Diorama en escena Rey Planta 2006.

La escenificación del cuerpo inmóvil del rey a través de la vitrina y la imagen audiovisual viene a poner en duda el efecto de realidad. Pensar que no es sólo la exhibición de un cuerpo convertido en una pieza de museo, sino que la exhibición de un poder que se vuelve transparente a través del recurso tecnológico de la vitrina y el video, que escenifican la articulación entre ilusión y archivo histórico.

La posibilidad de que la realidad se haga artística- como menciona Sergio Rojas en su artículo: *El contenido es la astucia de la forma* (2012)- en *Rey Planta* se logra a través de la incorporación de los materiales a los procesos de significación. La emancipación de las representaciones en la obra logra vincular al espectador dentro de un proceso que lo hace descubrir otro mundo, muy distinto a un simple reflejo de realidad. La obra al exhibir los recursos de representación, contribuye a dismantelar la concepción del arte como una forma de búsqueda de emociones, belleza o entretenimiento, sino más bien, comprender el trabajo de deconstrucción del mundo que tiene lugar en la obra. Es decir, al exponer su materialidad, *Rey Planta* logra reflexionar sobre sí misma, en tanto refiera sus propias operaciones de producción.

La capacidad que tiene el montaje de apropiarse de elementos o recursos de distintas culturas, disciplinas o formas de expresión es lo que permite descubrir el componente híbrido en una obra teatral y de esta forma, transformar su materialidad en recursos transmediales. Elementos que están al servicio de la obra a través de la exhibición de sus procesos de producción y de la intención de saber el por qué y para qué están ahí nos invita a develar que los recursos transmediales no sólo son elementos estéticos, sino que son soportes del contenido de la obra.

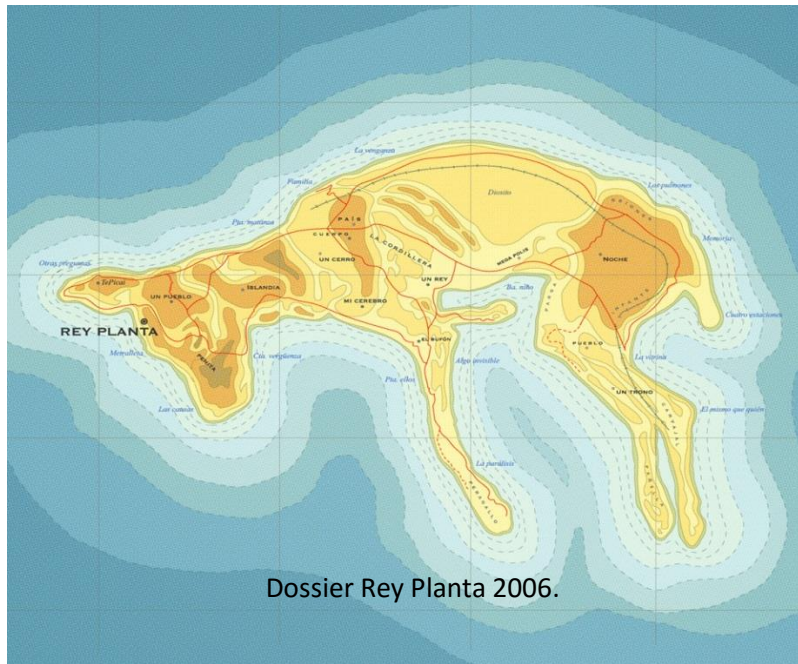
Uno de los recursos que podemos considerar transmediales en base a su componente de hibridez es la exposición del mapa físico del reino. Mapa en forma de isla-animal que connota el vínculo entre materialidad y discurso. El texto dramático nos devela el carácter representacional del poder que representa un Rey inmóvil para su pueblo. Escuchamos, a través de la voz travestida, como el protagonista propone una reducción territorial en que los límites de sus dominios coincidan con los límites de su cuerpo:

Voy a reducir este territorio nacional a mí, voy a llevar a cabo la reducción territorial más grande que se haya visto en la historia de la humanidad, como la expansión de Roma, pero al revés. (...) Sí, dibujaré cada día un nuevo país, o quizás a cada ahora, un nuevo país con una nueva forma, y tan rápido irá cambiando el mapa que parecerá un animal que se mueve o que se pudre en cámara rápida, y ese dibujo animado por mis destierros, se detendrá sólo cuando coincida con mi cuerpo y el país solamente sea yo (133).

El mapa físico en forma de isla –animal muestra hitos geográficos combinados con eventos topográficos, estados anímicos, estados territoriales, experiencias de vida, estados vitales: *Pueblo, Islandia, El bufón, Penita, Noche, Algo invisible, Trono, Vitrina, Mi cerebro, La cordillera, diosito, cuerpo, etc.* Recursos que no pueden ser entendidos sólo desde su carácter estético, sino en función del sentido de la obra. Debido a la relación entre contenido y forma, el mapa físico del reino involucra materialidades que connotan en sí mismas el contenido de la obra. Por ejemplo, la relación entre hitos geográficos y las partes del cuerpo del rey o los límites fronterizos y los estados anímicos. Como menciona Manuela Infante en la entrevista realizada en noviembre del 2013: “La materialidad en el escenario habita más que ninguna otra cosa, el cuerpo del actor también es entendido como esa materialidad. Habitan en un



dobles planos, en la realidad porque son lo que son y en el escenario en un plano otro, simbólico” (Infante 2013).



Aunque el mapa por sí solo puede ser analizado como un objeto artístico, es indudable que dentro de la obra cumple una función transmedial, justamente por el hecho de transformarse en parte del contenido de la obra al develar el juego entre representación-representado y poder soberano- poder invisible.

Los recursos tecnológicos: video, monitores y micrófono también son parte de componente híbrido. Pensando siempre en el primer montaje de la obra en el 2006, el personaje del Rey inmóvil es representado a través de dos niveles: uno correspondiente al cuerpo del actor Cristián Carvajal y el otro a la imagen de la voz del relato, la actriz María José Parga. ¿De qué manera estas materialidades se convierten en transmediales? La respuesta la encontramos en la función de soporte del sentido, es decir, no son sólo un referente estético, sino que contribuyen a generar imágenes y preguntas abiertas en el espectador. La imagen y voz de la actriz nos introduce en otro espectro de la representación. La intención de desdoblar el cuerpo y la voz connotan los descalces entre la representación y lo representado generando una reflexión sobre la obra en sí misma:

Sí, ese es un gesto formal que sin duda produce el contenido. En el sentido también del contenido actoral, porque hay mucho ahí de que el actor inmovilizado tiene que conectarse con esa otra persona que es su voz mental, tan distante de él como lo es la voz distante de uno. Es decir, uno no maneja su voz mental, entonces esa

relación que se genera produce mucho contenido actoral, que está dado por esa dificultad de separar esos dos espacios que son uno solo (Infante 2013).



Imagen de voz de María José Parga
visibilizada en la obra. Extraída de Dossier
Rev Planta 2006.

Otro recurso aún más visible es la imagen de la cordillera como espacio de representación que asume la función híbrida a través de la relación entre espacios e hitos geográficos distantes: la realidad nacional y la realidad nepalesa. Alusión a la representatividad del poder invisible del que todos inconscientemente somos responsables.

A través del análisis de los recursos transmediales en *Rey planta* develamos que todos están minuciosamente pensados para relacionarse en un sistema interdependiente y *rizomático* (sin líneas de organización jerárquicas) que a través de la exhibición de sus soportes estéticos hacen que la obra reflexione sobre sí misma.

Teatro que reflexiona sobre sí mismo

En base a las relaciones con sus propias experiencias el espectador puede vincularse con el proceso de producción de la obra, conduciéndonos de esta forma a pensar en el teatro transmedial como un teatro capaz de reflexionar sobre sí mismo. El ejercicio de terminar la poética del texto en la puesta en escena problematiza la construcción y de-construcción de la obra a través de la exposición de los soportes estéticos. De esta forma, es necesario precisar que la función del texto, como ocurre en *Rey Planta*, no es una práctica desligada de la puesta en escena. El carácter investigativo que adquiere el proceso de creación -carácter de trabajo

colaborativo- hace que se deseche la concepción de texto tradicional para abrir paso a un texto que dialoga constantemente tanto con la construcción como la deconstrucción de la puesta en escena, permitiendo de este modo reflexionar sobre la función de la obra teatral en sí misma.

Dentro del texto dramático encontramos alusiones a la función de metateatralidad en donde el ejercicio teatral debe problematizar el proceso creativo como la puesta en escena: “El teatro es lo que hacemos para no olvidarnos que la realidad es ficción ¿pero queremos no olvidarnos?” (131). Es la puesta en escena a través de sus materiales transmediales lo que permite develar la problematización sobre la función del teatro dentro del teatro.

Primero debemos precisar que la exhibición- a través de los materiales- del proceso de creación es una forma intencional de involucrar al espectador no con una lógica narrativa sino más bien con una reflexión sobre el teatro en sí mismo. La vitrina como efecto museológico determina justamente la simbología sobre el discurso de la obra: el poder invisibilizado. El espectador puede establecer códigos que permiten establecer dicha relación. La exposición del material de archivo -fotografías, mapas, objetos del monarca- posibilita una problematización de la construcción y de-construcción de la obra a través de lo difuso entre realidad y representación. El uso de videos y micrófonos que aluden a la voz del rey inmovilizado, permiten exhibir el proceso de producción de la obra. Al estar la materialidad expuesta al espectador- estableciendo un juego entre realidad y ficción- la obra logra problematizar la función del teatro y su representación.

A través de los recursos transmediales y su carácter híbrido y transdisciplinario *Rey Planta* logra comprender el teatro como un sistema *rizomático* que cuestiona los conceptos de ilusión, teatralidad, metateatralidad, realidad y ficción. En donde el espectador logra convertirse en coautor de la obra a través de sus múltiples interpretaciones y del vínculo con sus propias experiencias.

Recibido: 15 agosto 2016

Aprobado: 30 enero 2017

Bibliografía

- Walter Benjamin, Discursos interrumpidos (Buenos Aires: Editorial Planeta, 1994) 92-97.
Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en “Sobre la fotografía” (España: Pre-textos, 2008): 91-111.
Fernanda Carvajal y Camila Van Diest, Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008 (Santiago: Cuarto Propio, 2009) 343-382.
Jacques Derrida, El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación en “*La escritura y la diferencia*”. Trad. Patricio Peñalver (Barcelona: Anthropos, 1989) 318-343.



- Alfonso De Toro, Introducción: teatro como discursividad-espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediático-corporal en “Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual” (Madrid: Iberoamericana, 2004) 9-20.
- Alfonso De Toro, Corporización/ descorporización/ topografías de la hibridez: Cuerpo y medialidad. El “Periférico de objetos”. Nuevos caminos al análisis espectacular en “Dispositivos espectaculares Latinoamericanos” (Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2009) 59-67.
- Fernando De Toro: La(s) Teatralidad (es) Posmoderna (s)1: Simulación, Deconstrucción y Escritura Rizomática en “Dispositivos espectaculares Latinoamericanos” (Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag ,2009) 72-83.
- Fernando De Toro, Entre el rito y la tecnología en “Acercamiento al teatro actual (1970-1995): historia-teoría-práctica” (Madrid: Iberoamericana ,1998) 153-157.
- Fernando De Toro, Semiótica del teatro (Buenos Aires: Galena, 2008).
- Umberto Eco, *Obra abierta* (España: Editorial Ariel, 1984).
- Marco Espinoza y Raúl Miranda, *Mutaciones escénicas* (Santiago de Chile: RIL editores, 2009).
- Michel Foucault, *Microfísica del poder* (Madrid: La Piqueta ,1992) 106-107.
- María de la Luz Hurtado y Vivian Martínez, *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009) 9-32.
- Manuela Infante, *Rey Planta en Antología de Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2009) 115-135.
- Manuela Infante. Entrevista personal. 5 de noviembre del 2013.
- Andrea Jeftanovic, Prólogo Rey planta en “Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena 1910-2010”, *tomo IV* (Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario, 2011) 299-307.
- Alberto Kurapel, El actor como transeúnte de los signos escénicos híbridos y transmediales en “Dispositivos espectaculares Latinoamericanos” (Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2009) 159-175.
- Hans- Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, introduction (New York,:Routledge, 2006).
- Patrice Pavis, *Teatro Contemporáneo: imágenes y voces*. Comp. y Trad. Gloria María Martínez (Santiago de Chile: LOM ,1998) 65-128.
- Sergio Rojas, El contenido es la astucia de la forma en “Chile arte extremo, nuevas tendencias en el cambio de siglo”. *Revista Escáner Cultural*. Web. 30 de junio 2012 <<http://www.scaner.cl/especiales/chile-arteextremo/index.htm>>.
- Sergio Rojas, *El arte agotado* (Santiago de Chile: Sangría, 2011).
- Luis Tariva, El provenir del teatro en las fronteras de la modernidad en “Acercamiento al teatro actual (1970-1995): historia-teoría-práctica” (Madrid: Iberoamericana ,1998) 11-23.
- Juan Villegas, Tendencias pictóricas y teatro: tenebrismo y primitivismo en la puesta en escena contemporánea en “Dispositivos espectaculares Latinoamericanos” (Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2009) 11-23.
- Paul Virilio, *Estética de la desaparición*. Trad. Noni Benegas (Barcelona: Anagrama, 1988).
- Slavoj Zizek, *El sublime objeto de la ideología* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003) 201-257.