

**Teatro e imagen: ruptura, integración y apertura.
Reflexiones a partir de la puesta en escena *Australopithecus, el viaje*¹**

**Theater and image: rupture, integration and opening.
Reflections from the staging of *Australopithecus, the journey***

Margarita Poseck Menz²
Universidad Austral de Chile
maria.poseck@uach.cl

Resumen

La pandemia de COVID-19 generó desafíos enormes e inéditos en todas las dimensiones de la vida, en especial en el ámbito de las prácticas culturales basadas en la relación interpersonal presencial. El teatro resultó radicalmente impactado por el confinamiento y aislamiento impuestos en todo el mundo. Los creadores teatrales, sin embargo, enfrentaron la crisis explorando formas inéditas para el arte escénico. Este trabajo, a la vez que reflexiona sobre el proceso de creación de la puesta en escena virtual *Australopithecus, el viaje* (2021), revisa varias décadas de trabajo de su directora alrededor de la relación entre teatro e imagen, las que sirvieron como antecedente para esta producción teatral intermedial en tiempos de pandemia.

Palabras clave: teatro, imagen, audiovisual, videoescena, intermedial

Abstract

The COVID-19 pandemic produced enormous and unknown challenges in every dimension of life, especially on those cultural practices based on presential and interpersonal relationship. Theatre was radically shocked by lockdown and isolation imposed everywhere. Nevertheless, theatrical artists faced the crisis exploring new ways for the stage art. This paper, by reflecting about the creative process that led to the virtual mise-en-scene *Australopithecus, el viaje*, also reviews various decades of work by its director around the relationship between theatre and image, which served as background for this theatrical intermedial production during pandemic.

Keywords: theatre, image, audiovisual, videostage, intermedial

1 Este trabajo se basa en las reflexiones que estimuló la creación de *Australopithecus, el viaje*, puesta en escena escrita por Gerardo Oettinger, protagonizada por Sergio Hernández y dirigida por Margarita Poseck, estrenada en modalidad online el 22 de mayo de 2021, como parte del ciclo Escena Austral, coproducido por el Teatro del Lago y las productoras La Santa y Alipio.

2 Margarita Poseck es Directora de Teatro y Realizadora Audiovisual. Bachiller en Ciencias Sociales, Licenciada en Filosofía y Magíster en Comunicación por la Universidad Austral de Chile. Profesora Adjunta del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile.

Recibido: 1/09/2022

Aceptado: 10/11/2022

1. Introducción

La incorporación del lenguaje audiovisual a la escena teatral, llámese cine, video o en términos simples imagen, supone básicamente la incorporación de un medio tecnológico a partir del cual –como un anfitrión generoso– el teatro se abre y entrega, dispuesto a modificar, agregar, hibridar e incluso “contaminar” su universo tan claramente dibujado en relación con el texto literario (drama) y el cuerpo del intérprete (actuación). Históricamente, esto ocurre apenas iniciado el desarrollo de la fotografía fija y del cine. Desde este momento, la historia teatral aparece plagada de una multiplicidad enorme de ejercicios videoescénicos, siendo pionero el director alemán Erwin Piscator, quien incorpora imágenes documentales en trabajos como *Banderas* (1924) y *A pesar de todo* (1925), donde entiende las imágenes audiovisuales como un elemento de ampliación de la realidad tan necesario para su teatro político (Piscator). Así comienza a forjarse un diálogo semántico entre ambos lenguajes y con esto una serie de interrogantes respecto a la función del audiovisual en la escena teatral.

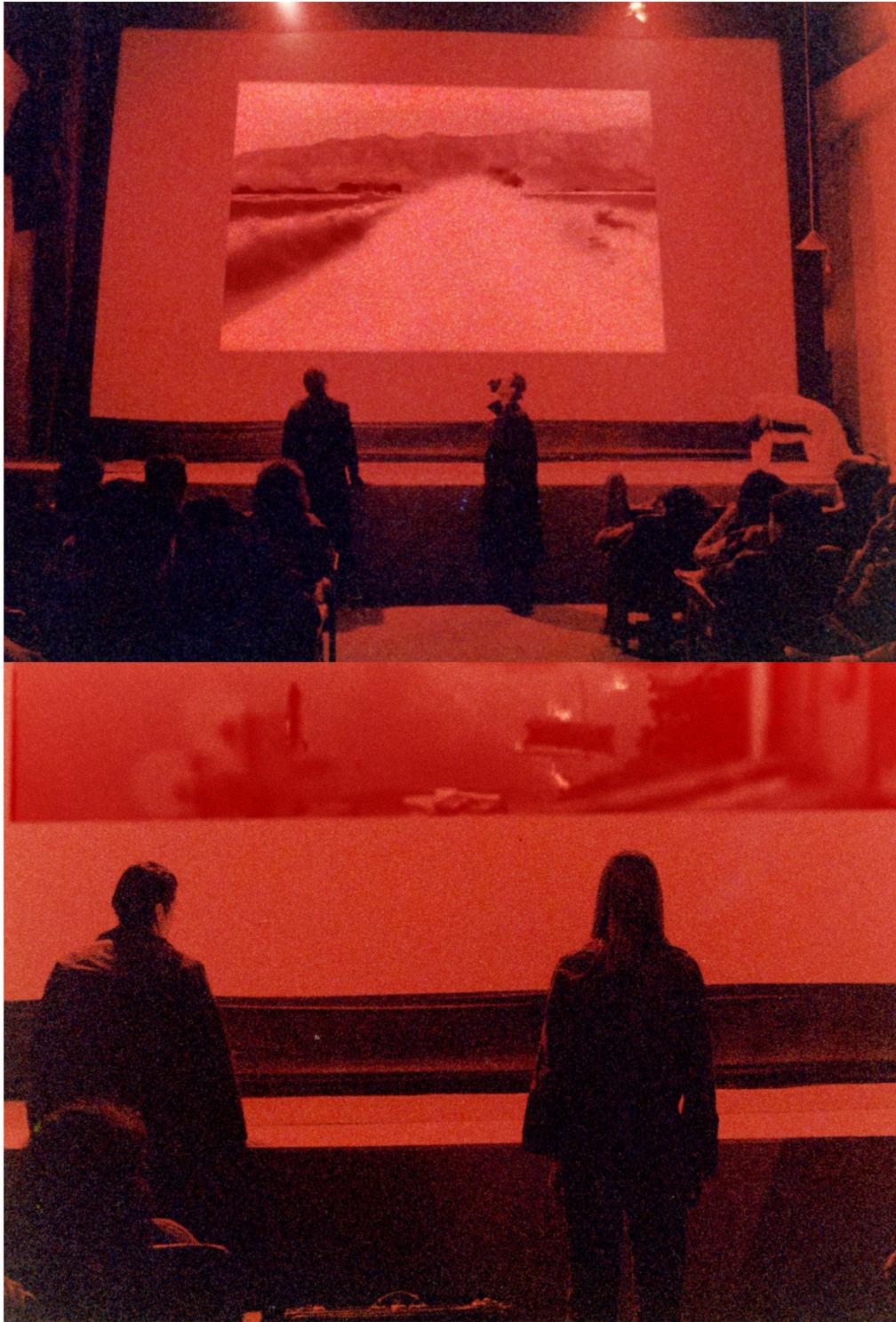
Habría sido el diseñador checo Josef Svoboda, a fines de los años cincuenta del siglo XX, quien consolida la dramaturgia de la videoescena, asignándole una función estructuradora dentro de una nueva forma de entender el espectáculo teatral, situada principalmente en la ruptura que la imagen supone en el ámbito espacial, temporal y de recepción. La existencia de una o varias pantallas en el espacio escénico abre la posibilidad para la alternancia de la mirada, la fragmentación del espacio y la simultaneidad temporal (Svoboda). De los muchos dramaturgos y directores, escenógrafos y diseñadores que incorporan el recurso audiovisual a la escena teatral, podríamos extraer un objetivo común, incluso una exigencia, relacionada con el sentido del espectáculo y la exaltación de la materialidad de los cuerpos escénicos frente a la presencia virtual de las imágenes.

2. Ruptura e integración: antecedentes

Si bien mi experiencia con el uso del audiovisual en escena surge en su momento desde la mera intuición, en una actitud más bien ingenua de apertura a nuevas posibilidades, pienso que siempre estuvo presente la premisa de que ambos componentes no subsisten por sí solos y que juntos generan algo único, cargado de un sentido, al servicio de la puesta en escena global.

A fines de los años ochenta, motivada por dejar atrás el viejo esquema del espectáculo ceñido a un texto dramático –generalmente de la dramaturgia clásica dominante–, comienzo a trabajar en un colectivo de jóvenes donde la inclinación por el cine se transforma en el eje de nuestras inquietudes creativas. Un impulso casi instintivo nos llevó a utilizar una antigua sala de cine ubicada en el centro de la ciudad. Ya habíamos abandonado el espacio del escenario teatral al montar algunos espectáculos en una casa en demolición al interior de la universidad y al ocupar unos viejos galpones donde por años funcionó el diario local, cuyas enormes máquinas y prensas abandonadas satisfacían por entonces nuestras expectativas de ruptura y búsqueda. Pero la sala de cine –“esta” sala de cine– constituía el espacio supremo de la imagen, tal como la entendíamos por esos años, es decir, la imagen de cine. Este espacio pequeño, reducido a un par de metros

entre el espectador y la pantalla, comprimía nuestros cuerpos obligándonos a movimientos mínimos, que independizados de la hegemonía de la palabra parecían caer en un abismo de sentido, estableciendo una especie de tensión con las imágenes proyectadas que complejizaba el “estar” de los cuerpos presentes.



Performance del Taller 772.
Sala Cine Central, Valdivia, 1987.

Entre las muchas formas y posibilidades de instalar la imagen en la escena teatral, mi tránsito desde la década de los ochenta hasta hoy ha ido desde una apropiación a una proposición; desde recurrir a imágenes creadas por otros, descontextualizadas y reutilizadas en nuevas dimensiones de significación, hasta la necesidad de crearlas especialmente para su utilización en cada espacio escénico.

Algunas taxonomías desarrolladas por especialistas en el estudio del teatro y el audiovisual diferencian entre el espectáculo multimedial, donde el audiovisual es un elemento más entre otros, y el intermedial, donde el audiovisual o la videoescena es el sustento de la propuesta de sentido del espectáculo, es decir, sin este recurso la propuesta no existiría como tal (Teira, 2020). Es esta última noción la que me parece ajustarse a mi trabajo escénico desarrollado desde los años ochenta, el que manifiesta desde sus inicios la intención de instalar relaciones profundas y complejas entre lo virtual y lo presencial, tanto a nivel espacial como también en la relación posible entre los personajes-actores, para finalmente ofrecer al público lecturas diversas y desde múltiples perspectivas.

En el teatro intermedial, lo presencial (cuerpos-actores-personajes) y lo virtual (imágenes-escenas) pueden presentarse en forma alternada, es decir, la videoescena se vacía y da paso a la escena o viceversa, o de forma simultánea, con ambos elementos operando al unísono. Esta última opción me parece más interesante, por ejemplo, porque genera con respecto al actor la posibilidad de interactuar con otro personaje en la videoescena o de dialogar con su doble en pantalla, entre otras posibilidades.



Presagio: cortoteatral de un paisaje sumergido.

Dramaturgia: Andrés Waas, Sergio Rosas y Margarita Poseck. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2011.



Presagio: cortoteatraje de un paisaje sumergido.
Dramaturgia: Andrés Waas, Sergio Rosas y Margarita Poseck. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2011.

Con respecto a lo espacial, la simultaneidad de lo presencial y lo virtual posibilita a la mirada del público el acceso a lugares inaccesibles sin la presencia de la imagen. Determinantes resultan los dispositivos o soportes desde donde se interviene y aporta a la escena, ya que los elementos audiovisuales pueden a su vez estar integrados al espacio escénico en forma diegética o, al contrario, intervenir desde una clara apuesta externa, como sería el caso del uso de pantallas en forma de telas u otros –las múltiples posibilidades las exploramos en el trabajo realizado con la compañía Teatro Pequeña Isla, en la ciudad de Valdivia (Poseck). El contenido de las videoescenas determina en la mayoría de los casos el soporte. Generalmente, las imágenes de tipo documental son proyectadas en pantallas.

En la puesta en escena *Quitiluto: alegoría de una catástrofe* (Waas, 2008), referida al terremoto y maremoto de 1960 en el puerto de Corral y basada en una investigación *in situ* con los pobladores de la localidad, las imágenes obtenidas de material de archivo de la catástrofe se proyectaban en grandes telas distribuidas en el espacio escénico, las que emulaban velas de barcos. Y en forma simultánea –esto era lo peculiar del trabajo– se veían videoescenas de carácter más íntimas proyectadas en la pequeña ventana de la casa del pueblo, las que, además, y en forma alternada, eran intervenidas por los cuerpos de los actores, produciéndose sombras chinas en diálogo con las imágenes proyectadas.



Quitiluto: alegoría de una catástrofe. Dramaturgia: Andrés Waas. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2008.



Quitiluto: alegoría de una catástrofe. Dramaturgia: Andrés Waas. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2008.

Dentro de la taxonomía disponible para las posibilidades de la videoescena, está la noción de remediación, referida al soporte (pantalla) de la imagen que se puede presentar desde una clara evidenciación del dispositivo, sin intención de ocultarlo, hasta una incorporación absoluta, donde los actores lo consideran como parte de su campo ficcional (Teira, 2020). En ambos casos, cualquiera sea el procedimiento que permite la integración del recurso audiovisual a la representación teatral, se provoca una modificación de los elementos constitutivos del drama, alterando la construcción del espectáculo en su concepción más clásica y tal vez propiciando una nueva poética (Lehmann, 2017).

En Chile, quien ha llevado más lejos esta concepción es, sin lugar a duda, la compañía Teatrocinema, que desarrolla una poética basada en la incorporación del *software* en lo medular de su construcción escénica, logrando un trabajo de amplio reconocimiento internacional. Ya desde su Trilogía inicial, conformada por las producciones *Sin sangre* (2007), *El hombre que daba de beber a las mariposas* (2010) e *Historia de amor* (2013), se evidencia el objetivo de crear en escena la ficción (ilusión) de una proyección cinematográfica, con imágenes desarrolladas computacionalmente, compartida con los actores ubicados en el espacio escénico en forma estratégica entre dos pantallas (Troc, 2012). Ahora bien, si consideramos que para que ocurra un suceso teatral tiene que existir al menos un elemento escénico en alguna de sus manifestaciones, en el trabajo de Teatrocinema este elemento es, sin duda, la voz del actor/actriz, como vía para establecer un puente con el texto dramático de un modo como difícilmente podría darse en un contexto netamente cinematográfico. Incluso, se evidencia una intención de juego en la impostación de la voz que marca un estilo y coopera alejando el espectáculo del teatro realista (Teatro UC, 2013).

En la misma línea de Teatrocinema, pero obviando la sofisticación de la construcción

de la imagen mediante *software*, con el Teatro Pequeña Isla montamos *Möver: la tragedia de una familia mal traducida* (2013) del dramaturgo Andrés Waas, bajo el precepto de la remediación de tipo “inmersión”, o sea, donde los personajes en escena consideraban a las imágenes como parte de su propio universo ficcional. Mediante una pantalla que separaba a los actores del público y sobre la que se proyectaban imágenes que contenían zonas donde era posible instalar al actor e iluminarlo, se producía la ilusión de una totalidad intermedial, dentro de la cual el movimiento de los actores, su voz y el texto dramático se mantenían como los elementos escénicos propios del teatro.



Möver: la tragedia de una familia mal traducida. Dramaturgia: Andrés Waas. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2013.



Möver: la tragedia de una familia mal traducida. Dramaturgia: Andrés Waas. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2013.

Curiosamente, la puesta en escena *Möver* no fue concebida desde su inicio como un trabajo teatral de carácter intermedial. De hecho, a partir de un texto dramático complejo, desarrollado desde la pregunta por y el juego con el propio lenguaje, se instalaba la necesidad de “un texto para ser escuchado”, puesto que incluso su particular sonoridad le daba su sello. La relación con la videoscena no sólo no fue planteada durante los primeros meses de trabajo, sino que la historia de una familia llegada desde otro lugar del mundo a poblar una zona boscosa, insondable tanto en su geografía como en el lenguaje de sus habitantes, nos planteaba la necesidad de buscar soluciones escénicas que se acercaban más a un hiperrealismo: donde la casa se construiría en escena y el hacha debía hundir su filo en el árbol para dar origen a la madera que se transformaría en un techo, una pared, una puerta, en definitiva, en un refugio para esta familia algo inusual. Pero nada de eso ocurrió y la imagen entró en la escena anulando toda posibilidad de realismo –defendido principalmente por el dramaturgo-actor del espectáculo–, para terminar dibujando el universo interno y abstracto de la tragedia familiar. Ocurre a veces que la apertura de un espectáculo teatral a la posibilidad de interconexión con imágenes provoca un golpe de timón en un proceso que ha comenzado a dar vueltas sobre sí mismo, para finalmente apuntar en una dirección antes insospechada. Algo similar ocurre con el montaje de *Australopithecus, el viaje*, producido en medio de una situación creativa más dura y drástica, completamente diferente a todo lo vivido anteriormente.

3. Integración y apertura: *Australopithecus, el viaje* (abandonar y adaptarse)

El género *Australopithecus* apareció en Kenia hace cinco millones de años siguiendo una línea evolutiva que comenzó con la formación del Gran Valle de Rift en África Oriental.

Este suceso aisló a los primeros homínidos en la sabana obligándoles a abandonar su estilo de vida arborícola y adaptarse al campo abierto.

La situación mundial de la pandemia generada por el COVID-19 nos sumió en una incertidumbre nunca antes experimentada en nuestra vida cotidiana y también en el quehacer

artístico y creativo. Es importante señalar esto porque las condiciones de trabajo que dan pie a este escrito se establecieron en forma estricta, y durante el proceso se complejizaron aún más, tensionando el montaje de *Australopithecus, el viaje* tanto en su forma como en su contenido. La idea surge desde la productora La Santa, en Santiago, y el Teatro del Lago, en Frutillar, motivados por desafiar el proceso creativo de un montaje escénico bajo circunstancias de encierro y aislamiento. Se propusieron reunir tres tríadas de creadores (en la dramaturgia, la dirección y la actuación) en una suerte de posta convocatoria, cuya peculiaridad era relacionar a creadores emblemáticos del panorama teatral nacional con creadores o creadoras del Sur de Chile. Esto debía finalizar con un monólogo de treinta minutos de duración máxima, a exhibir por pantalla.

En nuestro caso, el actor Sergio Hernández es convocado desde la producción, él me llama como directora y yo selecciono al dramaturgo Gerardo Oettinger para completar el trío. Bajo la modalidad de las obras por encargo, se nos propone un tema acuñado en dos conceptos: *Futuro y Sur*. Y se nos plantean tiempos de ejecución divididos en un mes para dramaturgia, uno para ensayos y el tercer mes para el estreno. La condición de trabajo en modalidad *on line*, como un ejercicio de resiliencia extrema para un oficio que se define en el actuar y el compartir de los cuerpos en un mismo espacio, fue tal vez el elemento más desafiante y perturbador: el actor aislado con su familia al interior de la zona de Chillán, el dramaturgo encerrado en un departamento en plena urbe santiaguina y la directora en algún lugar del bosque valdiviano. Encerrados y dependiendo de una señal satelital que nos permitiera conectarnos, éramos como una ficción de nosotros mismos. La única certeza inicial era que el producto teatral al que llegaríamos no iba a ser presentado en una sala con público en condiciones normales. La opción única era la pantalla, es decir, la virtualidad. ¿Teatro filmado? ¿Teatro digital? Ninguna idea, salvo un precepto autoimpuesto: no se trata de hacer una película, esto es teatro.

3.1. Escritura, tarot y autoficción: la dramaturgia que ordena

La necesidad de un texto dramático (monólogo) escrito “como si fuese” a ser representado en condiciones normales, en una sala, frente al público, era, a mi juicio, una condición necesaria para dar inicio al proceso creativo. Luego, era fundamental dejar al dramaturgo, Gerardo Oettinger, desplegar su escritura sin mencionar nada referido al uso de imágenes, sin señales en el horizonte que anticiparan la idea del uso de la videoescena, para así sacar de raíz la mínima posibilidad de concluir con un guion cinematográfico.

El proceso de escritura partió de una intuición compartida entre dramaturgo y directora relacionada con considerar la situación geográfica y de aislamiento del actor, Sergio Hernández, para, de alguna manera, construir un relato que tomara esta situación de la vida cotidiana y la proyectara al mundo de la ficción. De esta forma, rápidamente el actor pasa a ser un actor-personaje ordenado desde el exterior por el mandato de una carta del tarot propuesta por el dramaturgo: el loco. Largas sesiones virtuales de conversación entre los tres fueron generando la materia prima para el texto final.

Desde la mirada de la dirección escénica, durante esta primera etapa mi aporte se centró en dejar que el actor y el dramaturgo se dejaran llevar por las conversaciones. Muy pronto la “escena de la escena” se me volvió extremadamente beckettiana: un hombre mayor, encerrado en una habitación muy pequeña, casi sin poder moverse ni salir del lugar, conversa del futuro con

un hombre joven que está a kilómetros de distancia, a través de un mecanismo virtual, propiciado por una señal cibernética. Le habla de su vida, de cuánto ama a su perro, de los árboles, del agua, casi como si grabara en una cinta magnetofónica un discurso final.

El monólogo se va construyendo a partir de ciertos tópicos recurrentes aportados por el actor, quien además instala la presencia de otros personajes que supuestamente lo acompañan, pero rápidamente se perfilan desde la ausencia y la posibilidad de que ya no existan, salvo en la memoria. Estos elementos producen una dinámica interna que posibilita la entrada de otros referentes señalados por el dramaturgo, siendo el principal la figura del *Australopithecus* y la metáfora de este hombre milenario en su hazaña de bajar de los árboles, abandonar el bosque y enfrentar la sabana, el futuro, el mañana.

En sus inicios el escrito señala y describe acciones específicas de desplazamiento del personaje: va al refrigerador, lo abre, saca un trozo de kuchen, etc. Sin embargo, la constante presencia del actor-personaje en la pantalla de ZOOM, fragmentada y estática, comenzó a normalizar para mí la idea de que la única acción posible era la no-acción o al menos una acción claramente limitada. La opción del artefacto que lleva en la mano y que remite al antiguo juego infantil del teléfono fue idea del actor ante mi propuesta de buscar un artefacto tecnológico que conectara al personaje con el mundo exterior.

La entrega del texto dramático se cumplió en el plazo acordado. Finalmente, teníamos un largo monólogo que en su tránsito a la escena debíamos adaptar a las necesidades y decisiones actorales y de puesta en espacio.

En mi plan de ruta, tenía claro que el texto lo trabajaríamos por ZOOM, al estilo tradicional, es decir, el actor debía prepararlo para decirlo en un espacio escénico determinado, que yo buscaría en la ciudad de Valdivia y grabaríamos con una cámara. Además, confiaba en poder grabar otras imágenes con el actor, por ejemplo, en locaciones como un viejo lanchón que subiría río arriba, lo que aportaba el elemento narrativo del viaje y además instalaba las nociones de *Futuro* y *Sur* con las que se nos había solicitado trabajar y que yo desde el inicio asocié al recurso de la imagen.

Iniciamos los ensayos virtuales. La primera tarea fue revisar el texto y encontrar una metodología para el actor, quien propuso adaptarlo a su ritmo bajo la modalidad de dividirlo en cuatro unidades. Sesiones diarias y el oficio de Sergio Hernández ayudaron en este proceso. Paralelamente, la situación de la pandemia empeoraba y la situación se volvió compleja porque ya no era posible que el actor viajase a Valdivia. Él seguiría replegado en la precordillera de Chillán, en un lugar que yo ni siquiera imaginaba, al que tampoco había posibilidades de que yo viajara a filmar. En definitiva, todo se resumía a la imagen satelital de este personaje que día a día se perfilaba en el rectángulo de ZOOM.

Un hecho azaroso –un camarógrafo conocido vivía muy cerca del actor y estaba dispuesto a hacer las grabaciones bajo mis requerimientos– nos permitió dar el primer cambio de ruta en el trabajo, conduciéndolo hacia algo más seguro y definido. La decisión fue grabar a cámara fija al actor en el mismo espacio reducido desde donde se conectaba a ZOOM, en cuatro sesiones de trabajo, de manera que cada unidad del texto correspondía a un día de grabación. Esto liberó al actor del requerimiento de memorizar el texto completo –aunque, de igual manera, grabar a cámara textos de más de seis minutos es un desafío no menor. El espacio era tan reducido que hubo que instalar la cámara en el exterior y encuadrar desde la ventana abierta. El otro requerimiento

técnico era el sonido directo, tarea que tuvo que asumir el mismo solícito camarógrafo para no sumar otra persona al riesgo de contagio.

En la intuición de que el plano único finalmente sería complejo de sostener, solicité que también se grabaran dos o tres instancias puntuales del actor afuera del espacio central, y que se gestionara un plano con un *drone*, asunto que bajo las condiciones en que estábamos no era sencillo de conseguir. Este plano operaría en reemplazo de la imagen del personaje subiendo río arriba sobre un lanchón, en Valdivia.

3.2. La articulación de la videoescena en ausencia del cuerpo

Una vez recepcionado el material audiovisual, tanto el dramaturgo como el actor quedaban atrás, con sus respectivas labores concluidas, a la espera del resultado final. El tiempo restante era mínimo, yo debía resolver y tomar decisiones rápidamente. En definitiva, contaba con un material audiovisual que consistía en un plano fijo del texto en un mismo espacio, planos del actor-personaje en su entorno, un plano de *drone* del actor-personaje con su perro, a lo que sumaría una selección de imágenes de paisaje fluvial de mi autoría. Tomar todo este material, montarlo y editarlo era una opción. Sin embargo, aquello necesariamente concluiría en una película, desvirtuando mi idea de que no quería un filme, sino un trabajo escénico, escénico digital.

Si retomamos la idea que explica la construcción de la videoescena para dialogar con un espacio escénico y con actores-personajes que lo habitan (y un público que lo interpreta y lo concluye desde su presencia) y bajo la premisa de que lo teatral debía salvaguardarse con, al menos, un elemento específico propio, zanjamos el problema apoyados en un texto netamente teatral y un espacio único. Por lo tanto, el espectador ante la pantalla debía quedar supeditado a este espacio inamovible. Por este motivo es importante el primer plano en pantalla, donde vemos el espacio físico que va a contener y desde donde se va a desplegar la narración, tal como ocurre con el espectador que entra a la sala, se sienta en su butaca y espera el inicio del espectáculo.



Fotograma de inicio de *Australophitecus, el viaje* (NOTA: el objetivo es mostrar el espacio escénico).
Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Margarita Poseck. Escena Austral, 2021.



Fotograma de inicio de *Australophitecus, el viaje* (NOTA: el objetivo es mostrar el espacio escénico).
Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Margarita Poseck. Escena Austral, 2021.

Lo fundamental es que este espacio escénico no es una sala para espectáculos con butacas y escenario. La opción fue trabajar en una habitación de una gran casona valdiviana de madera. La sala tenía dos puertas y como elemento escenográfico único se colgó un marco de ventana del mismo estilo, ubicándolo entre ambas vías de acceso. El diseño de iluminación fue muy acotado, debía dialogar con las imágenes y a la vez dar densidad teatral al espacio.

La trayectoria que habíamos desarrollado a través de producciones anteriores para la conjunción de la escena y las imágenes, en lo que hemos denominado teatro intermedial, ya sea con la instalación de la videoescena en forma alternada o simultánea, se planteó siempre en relación con los actores en cuerpo presente. Para este montaje, sin embargo, ante la imposibilidad de contar con el actor para grabarlo en el espacio escénico y en diálogo con las imágenes, tuvimos que encontrar otra solución que igualmente permitiera instalar al actor en el espacio escénico. Pero sólo se contaba con el material audiovisual del monólogo grabado a cámara fija. Teníamos, entonces, una videoescena del monólogo, que debía instalarse en el espacio escénico; una segunda videoescena la constituía el material audiovisual del protagonista deambulando por los alrededores de su casa en la precordillera de Chillán; y una tercera videoescena conformada por mis imágenes de archivo del río valdiviano, sus bosques y sus nieblas. Estas tres unidades audiovisuales serían los elementos constitutivos de la dramaturgia espectacular de la obra, es decir, no serían incorporados como elementos en diálogo con los actores, sino que serían el elemento insustituible que sostiene la propuesta escénica propiamente tal.

3.3. Tiempo teatral, tiempo de la imagen y el desafío de lo escénico.

Una de las principales características del teatro es su inmediatez, donde el suceso escénico se da en un *aquí* y un *ahora* que fluyen una vez iniciado el espectáculo, en una tensión casi dramática. Siendo así, mantener esta condición y renunciar a la posibilidad del montaje que otorga

el cine era uno de los desafíos a llevar adelante. El registro audiovisual de *Australopithecus, el viaje* se hizo a dos cámaras, una en plano general y otra en plano cerrado sobre el encuadre del protagonista. El tiempo de registro (grabación) debía ser uno solo. Las entradas y cambios de luces y la concatenación de las imágenes se ensayaron tal como se hace en el teatro presencial, con un equipo técnico de cuatro personas. El ojo de la cámara cumplió la función del público ausente y la utilización de un software específico permitió la proyección de las videoescenas bajo la técnica del *mapping*, permitiendo la integración de las imágenes a la forma del espacio. Así se anula el “efecto pantalla” para dar con un resultado visual-espacial que integra los elementos audiovisuales en forma orgánica.

Si en trabajos anteriores la videoescena se constituye como un elemento que favorece y amplía las posibilidades del juego escénico a lecturas múltiples, cargadas de intertextualidades y relaciones de significados diversos, en *Australopithecus, el viaje* este potencial se ve aumentado, otorgando posibilidades de interpretación no solo diversas, sino también de otra naturaleza. El espectador pierde la recepción de la presencia de los actores: cuerpo, respiración y sudor ya no están; pero gana una conexión más sutil, relacionada con el inconsciente –por dar un nombre a esas zonas complejas de la percepción activadas por la imagen.



Fotograma de *Australopithecus, el viaje* (NOTA: el objetivo es mostrar la utilización de la técnica del *mapping* en la integración visual del espacio escénico y del actor). Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Margarita Poseck. Escena Austral, 2021.



Fotograma de *Australopithecus, el viaje* (NOTA: el objetivo es mostrar la utilización de la técnica del *mapping* en la integración visual del espacio escénico y del actor). Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Margarita Poseck. Escena Austral, 2021.

4. Final

En la puesta en escena de *Australopithecus, el viaje*, al integrarse las diferentes videoescenas en este espacio único como elemento nuclear del espectáculo, ya no estamos frente a la pregunta por la función de la imagen en la configuración del sentido de una obra teatral intermedial, sino que aquí las videoescenas conforman en sí mismas la dramaturgia del espectáculo. Alojadas en un espacio único, por un lado, aseguran al espectador el territorio de lo teatral, pero, por otro lado, abren la experiencia escénica a otro tipo de percepción e interpretación, puesto que las concepciones tradicionales del espacio, el tiempo y la acción se transforman.³

El Australopithecus debió abandonar la seguridad del follaje de los árboles y aventurarse en un nuevo territorio cargado de peligros e incertidumbres.

³ *Australopithecus, el viaje*. FICHA TÉCNICA: Dirección: Margarita Poseck / Producción general: Antonia Santa María / Dramaturgia: Gerardo Oettinger / Actuación-intérprete: Sergio Hernández / Actuación especial: Morocho / Música: Coke Vío / Cámara en locación actor: Germán Saavedra / Cámara, Iluminación y Mapping: Francisco Ríos / Postproducción: Francisco Ríos y Margarita Poseck / Arte: Ximena Rosas / Asistente de escena y Cámara: José Vidal / Créditos: Gabriel Lobos / Imágenes de archivo: Margarita Poseck y Francisco Ríos / Coproduce: La Santa Producciones, Fundación Teatro del Lago y Alipio Gestión Cultural / Colabora: Poseck Producciones y Guairao Producciones.

Bibliografía

- Lehmann, Hans-Thies. (2017). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Piscator, Erwin. (1976). *Teatro político*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Poseck Menz, Margarita. (2020). “Remembranzas de una Pequeña Isla: Compañía de Teatro de la Universidad Austral de Chile, 2004-2014”. En Roberto Matamala Elorz, *La luna austral: historia del teatro en Valdivia, 1960-2010* (pp. 85-107). Ediciones Kultrún.
- Svoboda, Josef. (1993). *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books.
- Teatro UC. (2013). “Trilogía TeatroCinema”. En *Cuadernillo de Mediación Cultural* (36), s.n.
- Teira Alcaraz, José Manuel. (2020). “El audiovisual en escena: del teatro multimedia al teatro intermedia a través de la videoescena”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico (4), 129-165.
- Troc Moraga, Rocío. (2012). “Sin sangre de Teatrocinema: lenguaje contemporáneo y multimedia en beneficio de la memoria”. *Cátedra de Artes* (11), 102-121.