

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012026000623794>

113-130

CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN: INTERMEDIALIDAD E IMAGEN ESCÉNICA EN *CINEASTAS* DE MARIANO PENSOTTI

Crisis of representation: intermediality and stage image in Cineastas of Mariano Pensotti

CAROLINA HERNÁNDEZ PARRAGUEZ

Universidad Católica Silva Henríquez (Chile)

<https://orcid.org/0009-0006-5633-8408>

dimitrahp@gmail.com

FELIPE VERGARA OLIVARES

Universidad de Santiago de Chile (Chile)

<https://orcid.org/0009-0000-1092-5689>

cagliostro.cinema@gmail.com

Resumen

La obra teatral *Cineastas* (2013) del director y dramaturgo argentino Mariano Pensotti ejemplifica cómo la escena teatral contemporánea ha desplazado el lugar del texto dramático en la representación, dando la posibilidad de pensar el teatro como un proceso de creación transmedial. Este desplazamiento, que implica una crisis de representación, conduce a repensar la teatralidad en términos de su régimen visual. Este artículo se propone reflexionar sobre este fenómeno, a partir de un análisis fenomenológico del cruce intermedial entre teatro y cine en la obra de Pensotti. Un cruce que no consiste en la transferencia directa del soporte audiovisual, sino en una exploración escenográfica sobre la naturaleza de la imagen como representación de lo real.

Palabras clave: Crisis de la representación; intermedialidad; imagen escénica; dramaturgia visual; fenomenología.

Abstract

The theatrical work *Cineastas* (2013) by Argentine director and playwright Mariano Pensotti exemplifies how the contemporary theater scene has displaced the role of the dramatic text in representation, enabling the concept of theater as a process of transmedial creation. This shift, which implies a crisis of representation, leads to a rethinking of theatricality in terms of its visual regime. This article aims to reflect on this phenomenon through an analysis of the intermedial crossover between theater and film in Pensotti's work –a crossover that does not entail a direct transfer of audiovisual media but rather a scenographic exploration of the nature of the image as a representation of reality.

Keywords: Crisis of representation; intermediality; scenic image; visual dramaturgy; phenomenology.

Recibido: 17 noviembre 2024

Aceptado: 15 agosto 2025

I. INTRODUCCIÓN

La obra del director y dramaturgo argentino Mariano Pensotti ha estado frecuentemente guiada por una lógica que trasciende los confines tradicionales del teatro. Un claro ejemplo de aquello se manifiesta en su obra teatral *Cineastas* (2013), donde Pensotti despliega en escena la historia de cuatro realizadores cinematográficos –Gabriel, Mariela, Nadia y Lucas– y las películas en las que trabajan a lo largo de un año. Planteando preguntas sobre la verosimilitud, la construcción de lo real en la representación artística, la obra de Mariano Pensotti juega con la intersección entre la ficción biográfica de los cineastas y las ficciones que crean dentro de la ficción.

El hilo conductor de esta obra teatral son las experiencias y relatos de sus protagonistas: Gabriel es un cineasta de películas comerciales que padece de una enfermedad incurable y quiere dar un vuelco a su última película para encontrarle un sentido a su vida. Marieta es una cineasta experimental descendiente de rusos, que trata de reconstruir el ocaso de la Unión Soviética y el socialismo en su último documental. Nadia es cineasta independiente, hija de un militante montonero desaparecido en dictadura, y trata de realizar una película sobre el reencuentro entre un padre desaparecido en los años setenta con sus hijos. Finalmente, Lucas es un cineasta pobre que trabaja en una cadena de comida rápida, y está tratando de realizar una película sobre el secuestro de un trabajador de McDonald's; su intención es ridiculizar a las multinacionales y el imaginario capitalista. En cada uno de estos relatos ficticios, se entretajan las experiencias personales de cada realizador, haciendo que sus destinos converjan y den forma a un cuadro teatral unificado, que desafía al espectador a un juego imaginario. Esto posibilita que las historias personales de los protagonistas se conecten con símbolos que connotan la historia argentina reciente y sus repercusiones en la ciudad de Buenos Aires. Las materialidades escénicas en la obra invitan a pensar y problematizar el rol de los recursos teatrales en esta manifestación artística. El texto, el relato de cada cineasta, la configuración del espacio escénico y la destreza del cuerpo actoral, todo ello se concibe desde su funcionalidad originaria, vale decir, destinado al encuentro conmovedor entre espectadores(as) y actores/actrices. Si bien, el tema central es el mundo del cine y de la producción de películas, el cruce intermedial no consiste en una transferencia de soportes mediales desde el cine al teatro, en particular del uso del soporte tecnológico audiovisual, sino de una reflexión escenográfica, desde el propio teatro, en torno al problema de la imagen, el tiempo y la representación en las artes visuales. En *Cineastas*, la percepción del espectador no es un proceso lineal ni dirigido, sino una experiencia activa que entrelaza lo visual, lo narrativo y lo escénico en un flujo temporal fragmentado que obliga a repensar los modos tradicionales de mirar y entender el teatro.

II. EL DESPLAZAMIENTO DEL TEXTO DRAMÁTICO EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL CONTEMPORÁNEA¹

La crisis de la representación es una problemática estética que surge desde las vanguardias artísticas en el siglo XX y que, como veremos, encuentra sus antecedentes en el modernismo. Desde la teoría teatral, pensar en la oposición a la representación es una tarea difícil para discutir ciertas características del teatro contemporáneo, ya sea que hablemos de *teatro posdramático* (Lehmann, 2017) o de *teatro postespectacular* (Eiermann, 2012). De este modo, es importante recalcar que lo que interesa aquí no es hacer un tratado sobre el cuestionamiento a la categoría de representación teatral, sino más bien comprender el acontecimiento que se produce en la escena teatral y que pretende distanciarse de los rasgos convencionales del teatro. El concepto de crisis lo entenderemos, desde esa perspectiva, como una transformación o cambio del panorama teatral contemporáneo, con foco en Sudamérica, a partir de las nuevas formas de comprender el drama.

Los antecedentes sobre la crisis de la representación teatral se encuentran en la transición entre el siglo XIX y el siglo XX con una denominada crisis estética de las formas dramáticas. Esta noción asume tanto la crítica al concepto de realidad como a los medios o formas de representación. En tanto que dichas categorías no son propias del teatro en sí sino más bien del arte en general, es pertinente presentar el cuestionamiento a la relación que existe entre realidad y lo que se intenta representar.

Al arte, a diferencia de la filosofía, le basta la apariencia, afirma Bertrand Russell (1995) en su reflexión sobre la relación “entre lo que las cosas parecen ser y lo que en realidad son” (p.16). Esta distinción, lejos de ser un ejemplo trivial, es fundamental para comprender la crisis de representación que caracteriza al arte y teatro contemporáneos. Bajo esta lógica, más allá de la polisemia del término “representación” (sea mental, mimética, escénica, entre otros), ya sea que se trate de una relación diferente a la del signo lingüístico, u otra modalidad de la misma relación, ni su naturaleza ni los medios en que opera su referencialidad se vuelven el objeto de la obra de arte pre-moderna. “Las pinturas no describen su tema, lo muestran” (Scruton, 1999, p. 355). Allí donde el pintor se dedica a representar la apariencia de las cosas no está pensando el grado de verdad que subyace al contenido del cuadro. La pintura opera, entonces, como un modo de referir una determinada presencia, y como tal actúa en la superficie, en “lo que parece ser”, siendo la presencia misma ese lugar desde donde el arte encuentra su espacio de creación, sentido y significación: “el pintor debe olvidar el hábito de pensar que las cosas aparecen con el color que el sentido común afirma que ‘realmente’ tienen, y habituarse, en cambio, a ver las cosas tal como se le ofrecen” (Russell, 1995, p.16). Este modo de concebir el arte, siguiendo a Arthur Danto, acabó con el modernismo, en ese momento de la historia del

¹ Este apartado es parte del proyecto de investigación financiado por Beca Anid 2021, Folio: 21210860.

arte en el que devino la transición entre la pintura mimética y la anti-mimética: “Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema” (Danto, 2024, p. 26).

Para Sergio Rojas (2006), el desplazamiento del protagonismo narrativo en la obra de arte es una forma de dialogar con los límites entre contenido-forma:

En fin, toda la dimensión objetual y material del arte desplaza el protagonismo casi narrativo del contenido en una reflexión del arte mismo, considerado como proceso material de producción. Es precisamente en este cuestionamiento –con ribetes políticos y filosóficos– que, por ejemplo, la pintura puede proponerse como aquello con respecto a lo cual hay que desplazarse (p. 269).

En el contexto de las vanguardias históricas se puede pensar en un desplazamiento de las técnicas y recursos, a partir de la necesidad de subrayar un límite entre el pasado y el presente, donde la contingencia política y social es urgente. En el caso del teatro, el agotamiento de los recursos representacionales también repercute en la relación entre contenido y forma. La transgresión de los límites materiales produce un cuestionamiento de la representación mediante la metateatralidad: representación de una representación. La problemática que se genera repercute necesariamente en la manera en que se utilizan los recursos materiales como protagonistas del contenido de la obra. En el fenómeno de la representación de una representación el juego entre realidad y ficción no es el eje central, sino más bien cómo se define esa realidad. Preguntarse sobre la representación de una representación de la figura de un personaje cinematográfico, por ejemplo, tiene efecto en el cuestionamiento a los recursos y el modo de exhibirse al espectador(a): “El agotamiento del arte no sería sino el agotamiento de la representación en el arte, en cuanto que éste no se refiere a otra cosa que a sus propios e internos procesos de producción y legitimación institucional” (Rojas, 2012, p. 381).

Para Rojas (2012), desde la introducción de la problemática sobre el carácter anti-mimético de la obra de arte –ésta ya no es una representación de la realidad, sino una construcción– se puede develar de qué manera los materiales se involucran ya no como parte secundaria del contenido, sino más bien como componentes propios del proceso constructivo de la obra. La necesidad de el/la espectador(a) de establecer representaciones de la realidad, en ocasiones se problematiza al comprender que el poder de las imágenes no radica en su contenido figurativo sino que en el razonamiento sobre los recursos mismos y su representación. Por cierto, la mimesis o relación de correspondencia entre lo representado y lo real no es el foco de la obra de estos(as) dramaturgos(as) y directores(as), sino como menciona Sergio Rojas (2012), “comprender el trabajo de deconstrucción del mundo que tiene lugar en la obra” (p. 238).

El carácter deconstructivista que produce la exhibición del proceso de producción despliega el afán del teatro posmoderno por retomar algunos elementos de la tradición

moderna, pero para cuestionarlos mediante la simulación y la intertextualidad. ¿De qué manera dicha exhibición de recursos permite cuestionar la representación?

El primer elemento que evidencia una crisis de la representación, como reflejo de realidad, es la incorporación en las obras dramáticas de una teoría propia que acompaña a la representación teatral. La crisis del drama tiene su desarrollo a finales del siglo XIX y durante el siglo XX, a partir del cuestionamiento de la forma textual referida al teatro. Una crisis que surge, según José Antonio Sánchez (2013), “de la necesidad de los artistas de representar la realidad tal como es, con el fin de que el conocimiento de lo existente permitiera la transformación de aquello que se revelaba engañoso o injusto” (p. 91). Lo que conlleva a la crisis de la representación es el contexto del “perfeccionamiento técnico de los medios de representación” (p. 91), allí donde está la promesa de “duplicar” la realidad, aparece también la ilusión como realidad alternativa, aludiendo de manera directa a dos medios en particular: La fotografía y el cine. De esta manera, la relación entre drama y teatro se problematiza con base en la dimensión poética del texto, cuya realización escénica se vuelve imposible: “A principios del Siglo XX el teatro realista hubo de enfrentarse al problema de la incoherencia entre los medios y el objeto de representación, es decir, al problema de la inverosimilitud” (p. 107). No obstante, en las primeras décadas del siglo XX surgirán aquellos textos que: “desfiguran la narración tradicional y las reminiscencias de la realidad conteniéndola en fragmentos” (Lehmann, 2017, p. 86). Un ejemplo es el teatro de la crueldad de Artaud, que consiguió establecer la relación entre teatro y texto dramático. Para Artaud, diría Sánchez (2013), “el drama es un conflicto cósmico”, así como “dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos” (p. 98), siendo uno de los primeros dramaturgos que se acercaría, de acuerdo con Lehmann, al teatro posdramático. Por su parte, el teatro realista y la irrupción de lo real en la escena: “no trataría de reforzar el efecto de realidad de la ficción dramática representada, sino más bien de mostrar la distancia entre cualquier ficción y la realidad del teatro” (p. 110). La intención de Piscator y Brecht sería concentrar la atención del espectador sobre el contenido discursivo y sus contradicciones, y no sobre la ficción misma ni sobre su verosimilitud, incidiendo en el conflicto entre lo real y sus representaciones, para rebajar la ilusión en favor de la presencia de lo real. En el caso de Meyerhold y Popova, visibilizar la materialidad del teatro y la introducción de elementos tomados de la realidad. Ese espacio abierto que dejarán los textos de los dramaturgos del siglo XX es lo que nos permite un acercamiento a una crisis del drama. En el teatro de Artaud, por ejemplo, solo por medio del cuerpo se puede crear y expresar el drama (Sánchez, 2013, p. 98).

A partir de este proceso de transición será que, ya a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, exista una necesidad de los/las dramaturgos(as) de introducir su propia teoría en los textos, mediante una explicación acerca de las implicancias de su proceso creativo. De esta forma, nos encontramos con una puesta en crisis de la concepción de autonomía del arte, ya que la obra reconstruye sus propias instrucciones,

por medio del cuestionamiento de la realidad o al exhibir la transparencia de sus formas. Al romper la ilusión escénica, la obra dramática obliga al autor(a) a proponer su estética de soporte al espectador(a). De esta forma, entra en crisis la idea de obra autónoma, dando paso a la relativización de las formas dramáticas y la exposición en escena de la figura del autor(a). Inmediatamente pensamos en las figuras autorales de Brecht, Ibsen, Becket, Genet o Ionesco. Cabe señalar que en este período de transición del teatro moderno al teatro posmoderno se evidencia un énfasis en la elaboración de un lenguaje propio, basado en la teatralidad o expresión y no en el reflejo icónico del mundo exterior. Con el paso del tiempo, el teatro adquirirá otras características que aluden a su contexto tanto cultural como epistemológico: la posmodernidad.

La negación latente del pasado, que está presente en el fenómeno de la Modernidad, trae consigo una conciencia y fe absoluta en la ciencia, tecnología y la sistematización del conocimiento. La negación de la historia involucra una concepción de proyecto fracasado que, después, la posmodernidad intentará resignificar por medio del cuestionamiento del pasado y los relatos oficializados. La reinterpretación de los hechos, como acontecimientos sospechosos, transformará la brecha entre realidad y ficción. Por ende, tanto en las artes como en el teatro, emergen los discursos no oficiales, marginados, fragmentados que cuestionan la historia oficial y las posiciones políticas hegemónicas. Dentro de este contexto, de relatividad histórica, emerge una intención particular en el teatro Latinoamericano:

(...) más que cuestionar la historia, se trata de producir referentes con una interpretación y no dejar libre ese referente por medio del cuestionamiento, esto es, exhibirlo por lo que es, constructo de acontecimientos transformados en hechos, interpretados y estructurados de cierta manera (De Toro, 2004, pp. 82-83).

En esta búsqueda identitaria ningún saber o conocimiento ocupa el centro, es decir, todos coexisten de manera igualitaria. Las ideas de relativización de la historia y el conocimiento, fragmentación y deconstrucción de los hechos son directamente proporcionales a la relación entre realidad y ficción. La práctica de simulación será uno de los fenómenos característicos de dichas conexiones, en donde la función de la obra teatral será reflexionar sobre sí misma.

La práctica de simulación expuesta al espectador es una posibilidad de resignificar los discursos oficiales. La relatividad y resignificación de la historia se devela al espectador(a) de manera fragmentada, en donde se debe deconstruir no sólo la historia sino, además, la estética presente en la obra. Tanto el cuerpo como los recursos mediales participan y se relacionan entre sí como elementos que son signos de signos; es decir, realidad que se hace artística al tomar conciencia de la forma, no como elemento separado del contenido sino como significación en sí misma (Rojas, 2012).

Las transformaciones que se producen en la teatralidad y la dramaturgia contemporánea, conducen a reflexionar sobre la función y futuro del teatro. Primero,

mediante un cambio de paradigma en relación con el ejercicio dramaturgico, en donde el texto ya no será fundamental para la representación-teatro del absurdo. Luego, mediante el compromiso histórico que debió asumir el teatro como instrumento de concientización-Bertolt Brecht. Más adelante, vislumbrando un teatro experimental en donde existe una asociación entre el teatro y las artes visuales. Por último, a través de un teatro que hace coexistir todos sus recursos de manera *a-jerárquica* (Lehmann, 2017), incorporando los recursos mediales como parte de su función crítica. La pregunta muchas veces recae en las direcciones artísticas y estéticas, desde el concepto de vanguardia y tradición. La crisis o cuestionamiento de la representación es la clave cultural para comprender parte de la función teatral. El agotamiento de las vanguardias, la emergencia del acontecer y el simulacro, conforman un indicio para connotar la verosimilitud del acontecimiento. De este modo, los recursos o materiales mediales -video, proyecciones, cine, música, etc.- se vuelven una parte fundamental para producir el juego indisoluble con el/la espectador(a).

En el contexto sudamericano, la transformación de las formas representacionales necesariamente se vincula con la memoria fracturada producto de las dictaduras militares. La renovación del pensamiento instaura la necesidad de establecer la relación entre tema y códigos representacionales. La posibilidad de recuperar la memoria, en donde el/la espectador(a) fuera partícipe de un develamiento de la escena, es una práctica que permite vincular el cruce entre historia, memoria y representación. La crisis de la representación, entendida como la posibilidad de desplazar las matrices dramáticas en función de la construcción de una propia teoría teatral que se exhibe a los/las espectadores(as) mediante los recursos transmediales, puede producir tanto una tensión entre realidad y ficción como nuevas lecturas de historias oficializadas.

Finalmente, es necesario recalcar que con la crisis de la representación y con el desplazamiento de la matriz dramática, el nuevo teatro –ya sea posdramático o postespectacular–, no intenta oponerse a la representación, sino más bien distanciarse de la mimesis o de los lenguajes tradicionales del teatro:

El eje representación-acción, identificado a distintos niveles con ficción-realidad, o palabra-cuerpo, ha servido para dar cuenta de una transformación cuya finalidad última no era oponerse a la representación, sino provocar un tipo de acontecimiento que pusiera contra las cuerdas los límites convencionales del teatro, identificados con la representación y en términos generales con el medio artístico del que la escena trata de distanciarse (Cornago, 2016, p. 3).

III. CRISIS DE REPRESENTACIÓN, RÉGIMEN VISUAL Y REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO

La crisis del drama ha transformado la dramaturgia contemporánea en una estrategia que manipula los objetos escénicos de manera directa: luz, forma, palabra y espacio no funcionan tanto como medios de representación, sino como elementos activos y autónomos que participan en la creación del sentido, allí donde el teatro ya no expresa

algo previo: “La representación sólo existe en el presente común al actor, al lugar escénico y al espectador” (Pavis, 1998, p.397). El análisis centrado en la realización escénica como desplazamiento del texto y matriz dramática en la representación será crucial para Max Herrmann, quien reemplaza el concepto de “obra” por el de “acontecimiento” (Fischer-Lichte, 2011, p. 75). Al dejar de referirse solo a un texto o narrativa preexistente, la realización escénica no se define por la creación de una obra fija, sino por lo que está ocurriendo en escena, donde el teatro deja de ser mimético para convertirse en un espacio de potencialidad performativa. En tanto que se aleja de la reproducción mimética de lo real, el teatro se vuelca hacia la creación de experiencias que operan en el nivel de la apariencia y lo perceptual. Como tal, son las estrategias las que constituyen el hecho teatral y permiten que los objetos escénicos se presenten “en su ser fenoménico” (p. 373).

En el teatro posdramático, como señala Lehmann (2017), la imagen escénica ya no se reduce a un telón de fondo estático que acompaña la narrativa, sino que se convierte en un “objeto cinético” (p. 326). La imagen escénica emerge a partir de la interacción dinámica entre los cuerpos, los objetos y el espacio. La escena no es solo un lugar donde se muestran las imágenes: “El espacio escénico debe ponerse al servicio del movimiento, es decir, del cuerpo rítmico” (Sánchez, 2002, p. 37). Esto implica que la percepción del espectador debe activarse, no para seguir el flujo de una historia, sino para participar en una dinámica de observación similar a la de la pintura moderna, donde la imagen y el ritmo escénico requieren una mirada temporalizadora. Esto enfatiza lo que Lehmann denomina el “estatismo duracional” de la dramaturgia visual que, en lugar de asediar con imágenes en movimiento propias del teatro narrativo, invita al espectador a contemplar y a generar sus propios procesos de sentido y significación. La idea de imagen escénica sugiere que el teatro no solo muestra un tiempo, sino que genera una experiencia temporal fenomenológica. La dramaturgia visual, en consecuencia, fomenta una “co-realización constructiva y constructora” que lleva al espectador a participar en la creación del “complejo audiovisual del teatro”, el cual se define no tanto por lo que se representa, sino por cómo se experimenta (Lehmann, 2017, p. 326).

En este contexto, cobra interés el ejercicio de desplazar la figuración desarrollado por Gilles Deleuze, entendiendo que la realización escénica se convierte en un campo de potencialidad sensible y no solo de representación. Para Deleuze (2016): “La figura es la forma sensible relacionada con la sensación, actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne” (p. 41). Si bien la idea de “carne” podría remitirnos a Merleau-Ponty, para este último la carne es el puente entre percepción y mundo, mientras que, para Deleuze, es la sensación misma que se activa en la experiencia estética, sin mediación representativa. Deleuze enfatiza en la figura de el/la espectador(a) y se refiere a las formas para entrar en el dominio de lo sintiente y lo sentido, pensando en el ejercicio de el/la espectador(a) de insertarse en el cuadro por medio de los sentidos y no solo observando desde fuera. Es decir, la sensación para Deleuze está también en el cuerpo. Se produce de

esta manera una doble connotación: cuerpo del sujeto y cuerpo del objeto. De esta forma, la obra abandona el reino de la representación para hacerse experiencia o experimentación, liberándose así de la figuración. Al desplazar la figuración (ilustrativa y narrativa) abrimos paso a una construcción de realidad, de tal forma que los cuerpos se han convertido en el eje fundamental de un gran número de obras teatrales contemporáneas.

Esta transposición de los dominios sensibles es la que permite vincular la obra de arte con aquello que provoca en el/la espectador(a). En definitiva, la experiencia que provoca la obra en nosotros(as), pero también, cómo ésta deviene en sí misma una sensación. Es en esta transposición de los sentidos donde la obra de arte se vuelve capaz de pasar de un orden a otro, posibilitando la trasposición sensorial en el/la espectador(a). Para Deleuze, el cuerpo entendido como sensación no es el cuerpo que siente, sino la sensación misma: “Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un ‘orden’ a otro, de un nivel a otro, de un ‘dominio’ a otro” (p. 43).

Ahora bien, la imagen escénica no es solo una superficie visual, sino un espacio performativo que produce significados múltiples y activos en su interacción con el/la espectador(a), un proceso en el que “lo que ahí está ocurriendo” es producto de “acciones, organización del espacio y del tiempo” (Fischer-Lichte, 2011, p.18). En este proceso, los actores, el espacio, la luz y el sonido se transforman mutuamente y generan un acontecimiento vivo, donde lo que ocurre en escena no está por completo bajo el control del director/a o los/las actores/actrices, sino que emerge de la interacción entre los objetos escénicos y el/la espectador(a). Este encuentro escénico también redefine la percepción temporal, generando lo que Lehmann (2017) describe como una “percepción del tiempo desviada de lo habitual” (p. 319). En este sentido, el teatro contemporáneo se distancia de la narración lineal y se convierte en un espacio de experimentación temporal:

Presencia y actuación de los actores, presencia y rol del público, duración y disposición real del tiempo en la realización escénica (...) se destacan no en el marco de un tiempo representado en un cosmos narrativo ficticio, sino como un aquí y ahora utilizado conjuntamente por todos los presentes (Lehmann, 2017, p. 319).

Inspirado por Deleuze, Lehmann advierte que en el teatro dramático, al igual que en el cine clásico, el tiempo no es un objeto de interés en sí mismo, sino que emerge como un medio al servicio de la narrativa: “El tiempo no es aquí una condición de la representación interesante por sí misma; solo emerge de forma indirecta, es decir, como objeto y tema de la representación dramática, como contenido transmitido por ella” (Lehmann, 2017, p. 318). El teatro posdramático, en cambio, ha tomado un camino distinto, centrando su interés en el tiempo como un objeto de experiencia directa: “En un sentido similar al de la imagen-tiempo del cine moderno, el teatro posdramático se puede entender como cristal de tiempo que suministra, a su modo, una imagen directa del tiempo en estado puro” (p. 319).

Para Deleuze, la imagen-tiempo surge de una crisis del cine, marcada por el colapso de las conexiones tradicionales entre percepción y acción, y la disolución de las asociaciones rígidas entre personajes y sus afecciones. Tras la Segunda Guerra Mundial, surgieron nuevas influencias que afectaron al cine, como la crisis del “sueño americano”, la emergencia de las minorías y un aumento desbordante de imágenes, entre otras. Como señala Deleuze (1987): “El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias” (p. 229). Esto favoreció la aparición de dos movimientos: el *Neorrealismo italiano* y la *Nouvelle vague*, que buscaron capturar una realidad fragmentaria y dispersiva, con personajes errantes y el peso vital de eventos insignificantes, rompiendo con las convenciones narrativas tradicionales. El neorrealismo ofreció una “conciencia intuitiva” de esta nueva imagen, que más tarde sería asumida intelectualmente por la *nouvelle vague* francesa, donde el vagabundeo y la dislocación de la acción se volvieron características de un nuevo realismo. La *nouvelle vague* y el cine contemporáneo que le sucederá, reflejan esta crisis al descomponer el sistema imagen-acción, buscando una mutación del cine que lo libere de las estructuras heredadas y lo convierta en un arte del pensamiento. En lugar de seguir una lógica narrativa convencional, el cine decide explorar nuevas formas de representación que no se limitan a los esquemas preconcebidos. Anteriormente, el modelo narrativo canónico o la película clásica de Hollywood presentaba dos características fundamentales: causalidad y objetivo (Bordwell, 1996, p. 157). La primera centrada en los personajes (individuos psicológicamente definidos) y la segunda determinando las acciones (los personajes luchan por resolver un problema). En este nuevo régimen de la imagen-tiempo, en cambio, “los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios” (Deleuze, 1984, p. 288). Si antes los personajes actuaban guiados por una motivación particular, ahora su errancia define “situaciones ópticas y sonoras puras”, enfocadas en capturar la experiencia del tiempo como algo autónomo; desafiando así la linealidad y la causalidad inherentes al cine clásico.

Lejos de seguir un desarrollo narrativo convencional, la imagen-tiempo permite un despliegue de multiplicidades y fragmentos temporales, donde el tiempo no se presenta como una sucesión ordenada de eventos, sino como un espacio abierto de experiencias simultáneas y coexistentes. En palabras de Deleuze (1984): “lo que se ha roto es la línea o la fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de las porciones de espacio” (p. 288). Para Deleuze, la esencia del cine comenzó a exigir una “nueva imagen pensante”, cuestionando los encadenamientos tradicionales de contexto y acción, poniendo en crisis la representación clásica. Esta nueva imagen pensante se desarrollaría principalmente a partir de la “imagen-tiempo”, en oposición a la “imagen-acción” y las categorías clásicas del sistema percepción-acción-afección. La crisis surge, en definitiva, cuando el cine deja de ser un

medio que simplemente reproduce la realidad o que sigue un esquema narrativo tradicional basado en la causalidad, y se convierte en una forma de pensamiento. Para Deleuze (1984): “El alma del cine cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento empiece por deshacer el sistema de acciones, percepciones y afecciones del que hasta entonces el cine se había alimentado” (p. 287). Las imágenes convertidas en tópicos –patrones repetitivos y vacíos–, y el cine, enfrentado a un agotamiento, debe trascenderlos para crear una “imagen mental autónoma” que sea pensante por sí misma.

De la misma manera que Deleuze describe el cine moderno como un arte que presenta el tiempo en su forma más pura, el teatro posdramático busca que el tiempo se vuelva una experiencia explícita, en la que se juega con técnicas de distorsión y manipulación temporal. El tiempo no es un acompañante tácito, sino el protagonista, y se vuelve un objeto de la experiencia teatral, donde la duración, la presencia del actor y la interacción con el público se configuran como parte de una reflexión estética sobre el tiempo: “El movimiento corporal, el lenguaje o el sonido, es decir, la teatralidad en general ya es en sí misma temporal y transcurso del tiempo” (Lehmann, 2017, p. 324). Si el tiempo deja de ser un simple marco narrativo y se transforma en el centro de la experiencia estética, el teatro ya no se limita a representar el tiempo dentro de un “cosmos narrativo ficticio”, sino que convierte el aquí y ahora en el objeto de reflexión artística: “El tiempo asciende desde la condición inexpressiva de acompañante de la actuación al rango de tema” (Lehmann, 2017, p. 319).

IV. CRUCE INTERMEDIAL ENTRE TEATRO Y CINE EN *CINEASTAS*.

La intermedialidad en *Cineastas* se manifiesta mediante la poética del espacio-tiempo y la relación entre la materialidad de los recursos escénicos y la percepción sensible del espectador, siguiendo la definición de Kati Röttger (2008). Según Röttger, la intermedialidad surge cuando diversos medios interactúan en el teatro de manera abierta y dinámica, exigiendo un análisis específico a partir de su percepción en el espectador: “Thus, theatre becomes a medium that ‘phenomenalizes’ through its ability to make something appear and be accessible to the senses, and for this to happen it requires participation” (p. 39). En *Cineastas*, este enfoque se materializa, por un lado, en el diseño escénico y la distribución espacial, que juegan un papel fundamental al articular dos escenarios simultáneos: uno que explora las vicisitudes personales de los personajes y otro que presenta las ficciones que desarrollan como cineastas (ficción dentro de la ficción). Por medio de este recurso, la obra plantea una reflexión autorreferencial sobre la representación, que nos remite a la idea más pura de montaje y que proviene de nuestra capacidad innata como especie para correlacionar y asociar dos elementos que se nos presentan uno junto al otro: “para crear una imagen, la obra de arte debe confiar en la construcción de una cadena de representaciones” (Eisenstein, 2020, p. 21). Por otro lado,

Cineastas opera escenificando la naturaleza temporal del teatro y el cine como núcleo de la experiencia estética y problematizando su carácter de oposición.

Sergei Eisenstein (1995) desarrolló una estrategia de montaje donde todos los elementos de la imagen se relacionan en un choque dialéctico, producido por la yuxtaposición de tomas en colisión: “La formulación e investigación del fenómeno del cine como formas de conflicto brindan la primera posibilidad de elaborar un sistema homogéneo de dramaturgia visual para todos los casos –particulares y generales– del problema del cine” (p. 57). Con ello toda la eficacia del montaje cinematográfico reside en que “incluye el proceso creador de las emociones y la inteligencia del espectador”, quien termina de construir la imagen a partir de “una guía representacional sugerida por el autor” (Eisenstein, 2020, p. 28).

La habilidad de Pensotti para desarrollar un cruce intermedial pasa por disponer de un escenario dividido, en donde cada uno de los espacios cumple con un propósito específico y contrario al otro. De tal manera que la escenografía de *Cineastas* funciona como un montaje espacial, donde la relación entre las dos capas genera una experiencia de choque dialéctico similar al montaje eisensteiniano. Ahora bien, esta disposición poética del espacio funciona en gran medida para construir la historia reciente de Argentina desde las particulares ficciones y vivencias de los cuatro cineastas, lo que moldea las rutas de significado por las que transitan, tanto como creadores de cine como protagonistas de la obra. Esta estructura espacial enriquece la matriz dramática, pero sobre todo involucra al espectador(a) en la interacción entre los niveles de realidad y ficción. Al mismo tiempo, la inclusión de un hablante dramático, que narra aspectos de la vida y los pensamientos de los cineastas, añade una dimensión metateatral. Por último, la disociación entre lo que se narra y lo que se muestra en escena cuestiona las convenciones de la representación, integrando las complejidades del cine y el teatro para problematizar la relación entre imagen y realidad en ambas formas artísticas.



Figura 1: Fotografía *Cineastas* de Mariano Pensotti, 2013 (Fotografía de Lezano, Nora 2013). (<http://marianopensotti.com/portfolio-items/cineastas-2013/?portfolioCats=2>). En dominio público

La escena de la figura 1 ilustra de manera clara la disociación entre la ficción biográfica y la ficción dentro de la ficción en *Cineastas*. En ella tenemos a Marieta, una cineasta experimental que intenta producir un documental sobre el colapso de la Unión Soviética y el Socialismo, utilizando como base películas musicales. La escenografía se divide en dos niveles: en la parte inferior se desarrolla la vida personal e íntima de Marieta, cuyo relato no siempre coincide con la narrativa ofrecida por el tercer agente (hablante dramático). En la parte superior, se exhibe una escena de una película musical rusa, parodiada mediante movimientos torpes que evocan íconos de la cultura soviética, como el trabajo, la hoz y la música típicamente soviética. Esta disposición escenográfica plantea un juego de espejos entre la “realidad” –ficción biográfica– y la ficción –ficción dentro de la ficción–, invitando a los/las espectadores(as) a cuestionar la representación misma y las complejidades de la experiencia humana. El juego entre esas dos capas de ficción, genera un ambiente de incertidumbre y ambigüedad, donde se pone en duda no solo lo que es real, sino también cómo se representa. La obra explora los límites de la representación teatral, integrando las nociones de cine sin utilizar los recursos tradicionales como proyecciones o videos. En cambio, *Cineastas* aprovecha la estructura escenográfica y dramática para expandir las posibilidades de la imagen en el teatro. En lugar de limitarse a lo visible en escena –escenografía, actores, objetos–, la obra demuestra que la imagen en el teatro también puede ser mental, sugerida por la narrativa, o creada a través de la iluminación, la disposición del espacio y la multiplicidad de puntos de vista.

Este cruce intermedial entre cine y teatro enriquece la experiencia estética y redefine las posibilidades creativas de la realización escénica. Más allá de no depender de los recursos tecnológicos del cine, *Cineastas* logra abrir nuevas vías para comprender la imagen escénica, ampliando las capas de sentido y significado que los/las espectadores(as) pueden percibir. En ese sentido, el cruce intermedial en *Cineastas* de Mariano Pensotti no es solo una superposición de lenguajes o medios, sino una estrategia formal que problematiza la representación escénica y temporal en el teatro contemporáneo: “It is only when a medium becomes a form and is able to be transposed in another medium that it may become the subject of any theoretical discussion” (Röttger, 2008, p. 39).

A través de este diálogo intermedial, Pensotti no busca introducir elementos audiovisuales como parte del dispositivo escénico, sino que explora cómo la naturaleza del cine puede reconfigurar la experiencia temporal del teatro. Guiado por esta premisa, Pensotti escribe: “El cine tiene la pretensión de apresar la experiencia, de atrapar al tiempo, mientras que el teatro, al igual que la vida, es una experiencia efímera donde el tiempo se diluye” (Pensotti, 2022). Sin embargo, lo cierto es que la obra no se limita a mostrar imágenes cinematográficas o proyecciones, sino que lo que utiliza del cine es su lenguaje para articular una experiencia temporal que resuena con la imagen-tiempo tal como la concibe Deleuze. El montaje espacial de *Cineastas*, no se limita a la dimensión visual, sino que también opera a nivel temporal. El/la espectador(a) no recibe en forma

pasiva una historia lineal, sino que debe recomponer activamente los fragmentos de tiempo y espacio, creando una nueva síntesis de significados.

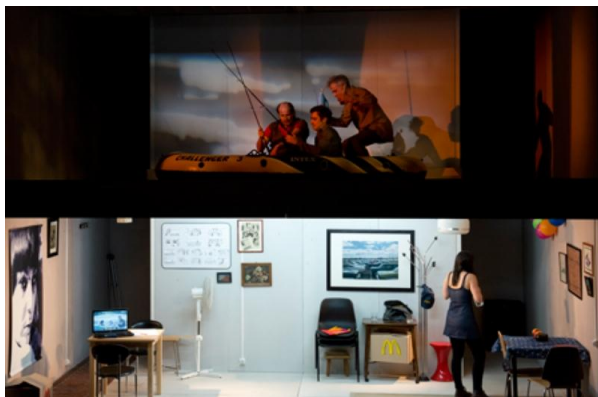


Figura 2. Fotografía Cineastas de Mariano Pensotti, 2013 (Fotografía de Lezano, Nora 2013).(<http://marianopensotti.com/portfolio-items/cineastas-2013/?portfolioCats=2>). En dominio público

La imagen-tiempo se manifiesta en *Cineastas* a través de una estructura que yuxtapone tiempos y espacios, rompiendo con las convenciones cronológicas tradicionales. Una de las escenas que logra simbolizar ese cruce entre tiempo real y tiempo de la ficción, que se traduce en la experiencia entre el actor/actriz representada y la experiencia del espectador(a), es la que se observa en la figura 2. En la imagen vemos el momento en que Nadia, cineasta independiente, va cambiando la historia de su película en la medida que su historia privada afecta su ficción, sobre todo, cuando su historia íntima se construye en base a la idea de otras ficciones. En la parte superior de la imagen se encuentra uno de los viajes del padre desaparecido en dictadura que, en la vida privada de Nadia, se ha construido a partir de historias contadas, libros y películas de la dictadura argentina. Es decir, la ficción se transforma en la medida que las experiencias cotidianas de la cineasta independiente traspasan la ficción. En definitiva, como espectadores(as) asumimos una disociación entre la experiencia del cine y la experiencia teatral con la gracia de involucrarnos en este fenómeno sin ningún recurso tecnológico, solo con la disposición del espacio y del movimiento de los actores y de las actrices. La simultaneidad de temporalidades en *Cineastas* recuerda la compleja estructura temporal de la imagen-tiempo de Deleuze, porque el tiempo no fluye de manera lineal, sino que se fragmenta, se pliega sobre sí mismo y se superpone en capas. En este montaje teatral, los espectadores(as) no solo observan un relato en desarrollo, sino que son invitados a navegar entre distintas capas temporales, construyendo su propia percepción del tiempo, a medida que las historias se despliegan. El teatro, al dialogar de manera formal con el cine, se libera de la cronología rígida del tiempo escénico convencional y abraza una

forma de temporalidad más compleja, que abarca lo simultáneo, lo fragmentado y lo potencial. Para Deleuze (1987), “La imagen-tiempo directa no aparece aquí en un orden de coexistencias o de simultaneidades, sino en un devenir como potencialización, como serie de potencias” (p. 365).

Esta intermedialidad también redefine el rol del espectador, quien ya no es un observador pasivo de una única línea narrativa o de un flujo de causalidad. En cambio, el espectador se convierte en un participante activo que debe ensamblar los fragmentos temporales que se presentan en escena. Las múltiples capas de tiempo y espacio que coexisten en el escenario reflejan la naturaleza del cine moderno, donde la representación del tiempo ya no sigue un curso predecible, sino que está abierta a interpretaciones y reconstrucciones. De este modo, *Cineastas* invita a preguntarnos cómo la intersección de ambos medios transforma la experiencia de la temporalidad y, en última instancia, de la representación misma. El montaje escénico de *Cineastas* no responde a la lógica narrativa, lineal y tradicional del teatro, sino que se despliega en múltiples direcciones. Esta multiplicidad temporal permite que las acciones en escena ocurran al mismo tiempo en diferentes planos narrativos, desafiando al espectador a reconstruir la trama a partir de una serie de pistas visuales y sonoras. Al igual que la imagen-tiempo de Deleuze, donde el tiempo deja de ser una consecuencia directa de la acción para convertirse en una experiencia en sí misma, en *Cineastas* el tiempo adquiere una flexibilidad que trasciende las barreras de lo cronológico. Cada escena es un fragmento de un entramado temporal más amplio, en el que lo que ocurre en el escenario no está confinado a un único momento o perspectiva, sino que fluye entre el pasado, el presente y el futuro.

En términos de montaje, la imagen escénica en *Cineastas*, crea una sensación de simultaneidad temporal en la que lo que ocurre en ambas esferas –ficción/biográfica y ficción/ficción– no está vinculado por una causalidad directa, sino que coexisten en una temporalidad múltiple y fragmentada. Al mantener estas dos realidades (o ficciones) en paralelo, la obra experimenta una visión del tiempo en la que pasado, presente y futuro se entrelazan sin jerarquías claras, similar a lo que Deleuze describe como la “óptica y sonora pura” del cine moderno, donde el tiempo es percibido sin intermediaciones narrativas. Por ejemplo, en la historia de Nadia, la presencia del pasado no aparece como una analepsis típica o un flashback narrativo, sino que se integra de manera simultánea en el espacio escénico, en tanto que la obra pone en escena no solo su vida cotidiana en el presente, sino también el impacto de la dictadura argentina sobre su familia, en particular la desaparición de su padre. La historia de su padre, y la vuelta del desaparecido a través del simulacro de filmación, crea una tensión temporal entre la memoria y el presente que permite que el pasado cobre una presencia tangible, pero no como algo que ha sucedido y ya está cerrado, sino como algo que sigue vivo y se transforma en la ficción que Nadia intenta construir. Este es un ejemplo claro de la imagen-tiempo directa, donde el tiempo no está subordinado a una narrativa causal, sino que se presenta en su

multiplicidad, invitando al espectador a experimentarlo de manera directa. Asimismo, en la historia de Marieta, la relación entre la memoria privada y la memoria histórica se visualiza en los objetos personales que habitan su cotidianeidad, como las casitas de papel en miniatura que ella manipula obsesivamente. Estos objetos actúan como símbolos que, al mismo tiempo, evocan su linaje ruso y la historia del colapso de la Unión Soviética. Aquí, el tiempo no es solo el telón de fondo de la acción, sino que se materializa en estos objetos, en los gestos y en la relación de la protagonista con la ficción que intenta producir. La separación entre la vida personal de Marieta y la película que está haciendo no es clara, lo que sugiere que su vida personal se ve afectada por el relato fílmico y viceversa. En esta fusión entre realidad y ficción, tiempo y memoria, la obra genera una imagen-tiempo en la que las distinciones entre pasado, presente y futuro se vuelven porosas. El caso de Lucas también ofrece una reflexión en torno a la imagen-tiempo directa, ya que su historia como cineasta pobre, intentando sobrevivir mientras trabaja en una cadena de comida rápida, refleja una experiencia temporal que trasciende lo cronológico. En su película, el protagonista es torturado con los símbolos del capitalismo -hamburguesas y papas fritas frías, estar vestido de Ronald McDonald-, lo cual ironiza el sistema neoliberal en el que Lucas mismo está inmerso. Aquí, el tiempo de la ficción se mezcla con la vida real del cineasta, donde su ascenso en la jerarquía laboral afecta directamente su vida artística. Esta simultaneidad entre las dimensiones laborales y artísticas de Lucas crea una temporalidad difusa, en la que las fronteras entre la realidad capitalista y la representación de esta en su película se desvanecen.

IV. CONCLUSIONES

Los principales hallazgos de este artículo emergen del ejercicio de repensar la teatralidad en términos de su régimen visual, a partir de un análisis del cruce intermedial entre teatro y cine en la obra de Pensotti. Un cruce que no consiste en la transferencia directa del soporte audiovisual, sino en una exploración escenográfica sobre la naturaleza de la imagen como representación de lo real.

La intersección entre teatro y cine que busca Pensotti, implica una redefinición de los límites entre ambas formas de representación. La imagen escénica despliega una multiplicidad de tiempos y espacios simultáneos, desdibujando las fronteras entre lo que pertenece a la “vida real” de los personajes y lo que es parte de las películas que dirigen. Una estrategia que refleja la vida de los personajes a través de sus creaciones fílmicas y que cuestiona la misma noción de representación: ¿Hasta qué punto las imágenes que construimos reflejan la realidad, o la distorsionan? En este sentido, el cruce intermedial que propone Pensotti va más allá de una simple hibridación formal; se convierte en un dispositivo para reflexionar sobre las implicancias de la imagen en la percepción del tiempo y la realidad.

En definitiva, la imagen en *Cineastas* no muestra ni representa, sino que implica al espectador en una experiencia estética, que le exige reevaluar su relación con el tiempo y el espacio. En la obra de Pensotti la estructura escénica y dramática permite que el espectador experimente un entrelazamiento del cuerpo, el espacio y el tiempo de manera fenomenológica. En este sentido, la obra invita a una reflexión sobre los límites entre teatro y cine, pero sobre todo a preguntarnos cómo la intersección de ambos medios transforma la experiencia de la temporalidad y, en última instancia, de la representación misma. El montaje escénico de *Cineastas* opera como una madeja de tiempo que no responde a la lógica narrativa, lineal y tradicional del teatro, sino que se fragmenta y se expande en múltiples direcciones.

OBRAS CITADAS

- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1996). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Cornago, Oscar (2016). Un teatro de acciones mínimas: la palabra como forma colectiva. *Revista Artescena* N°2 (2) 1-23. https://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art1_p1-23_cornago.pdf
- Danto, Arthur (2024). *Después del fin del arte*. Trad. Elena Neerman. Editorial Paidós.
- Deleuze, Gilles (2016). *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. Arena Libros.
- (1987). *Imagen tiempo: Estudios sobre cine II*. Trad. Irene Agoff. Ediciones Paidós.
- (1984). *Imagen movimiento: Estudios sobre cine I*. Trad. Irene Agoff. Ediciones Paidós.
- De Toro, Alfonso (2004). *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual hibridez-medialidad-cuerpo*. Iberoamericana Vervuert Verlag.
- Eisenstein, Sergei (2020). *El sentido del cine*. Trad. Norah Lacoste. Siglo XXI Editores.
- (1995). *La forma del cine*. Trad. María Luisa Puga. Siglo XXI Editores.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González y David Martínez. Abada Editores.
- Lehmann, Hans Thies (2017). *Teatro Posdramático*. Trad. Diana González. Verlag Cendéac.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994). *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Planeta.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del Teatro*. Trad. Jaume Melendres. Editorial Paidós.
- Pensotti, Mariano (2013). *Cineastas* [Archivo video] obra completa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hx5BiKw43HE>
- Rojas, Sergio (2012). *El arte agotado*. Sangría.
- (2006). *El contenido es la astucia de la forma en Chile arte extremo, nuevas tendencias en el cambio de siglo*. *Revista Escáner Cultural*. <http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/index.htm>

Röttger, Kati (2008). F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media. *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I* (6), 31-46. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clar/article/view/31>

Russell, Bertrand (1995). *Los problemas de la filosofía*. Trad. Joaquín Xirau. Labor.

Sánchez, José A. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.

——— (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.



Esta obra está bajo licencia | internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.