

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

Tesis doctoral

"Dramaturgia basada en la transmedialidad": reflexión teórica, devenir escénico y propuesta práctica

Presentada por:

Carmen Elena Jijón

Directores: Dra. Dña. Josefa María Zarraga Llorens y Dr. Dn. Galo Gallardo

Valencia. Septiembre 2020

DEDICATORIA

Esta tesis está dedicada a mi sueño, el teatro.

Carmen

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a la Universidad Central del Ecuador por apoyarme para poder realizar este doctorado. A mi directora de tesis María Zárraga por su meticuloso acompañamiento, su ojo fino y sus aportes; así como a Galo Gallardo. A todos los directores y artistas que han compartido conmigo sus ideas, opiniones y su arte. A Edmundo, por su apoyo y paciencia en el camino de esta investigación.

Carmen

RESUMEN EN CASTELLANO

La concepción de “dramaturgia basada en la transmedialidad”, surge de la reflexión teórica alrededor de los vínculos entre la dramaturgia y la transmedialidad, intensificados durante el último siglo, a partir del cual se plantea las nociones de “transmedialidad interna” , “transmedialidad externa” y “esperiencia sensible ampliada”. En base a estas nociones, se interroga obras de teatro contemporáneo puntuales provenientes de varias capitales de habla hispana, en busca de recursos de significación cuyos lenguajes estén inmersos en la “transmedialidad interna”, para que sean utilizados como elementos que generen una “experiencia sensible aplicada” en el marco de la “transmedialidad externa”; actividad que permite también perfilar un proyecto práctico.

RESUMEN EN INGLÉS

The conception “transmedia based dramaturgy” arises from theoretical reflection on the links between transmediality and dramaturgy. These links have been intensified during the last century. From wich, the notions of “internal transmediality”, “external transmediality”, and “expanded sensitive experience” can be raise. Based in these notions, specific contemporary theater works from various Spanish-speaking capitals are questioned. In this way, meaning resources are established in relations with the languages that are immersed in the “internal transmediality”. Then, they are use as elements that generate an “applied sensory experience” within the framework of “external transmediality”. This activity allows the outline of a practical project.

RESUMEN EN VALENCIANO

La concepció de la dramaturgia basada en la “transmedialitat” sorgeix de la reflexió teórica al voltant dels vincles entre la dramaturgia i la transmedialitat, intensificats durant l´últim segle, a partir del qual es planteja les nocions de “transmedialidat interna” i “transmedialitat externa” i “experiencia sensible ampliada”. Basant-se en aquestes nocions, s´interroguen obres de teatre contemporàni puntuals provinents de diverses capitals de llengua hispana, a la recerca de recursos de significació i que aquests llenguatges estiguen inmersos en la “transmedialitat interna”, per a que siguen utilitzats como elements que generen una “experiència sensible aplicada”, en el marc de la “transmedialitat externa”; activitat que permeteix també perfilar un projecte pràctic.

CONTENIDO

DEDICATORIA ..... **ii**

AGRADECIMIENTOS ..... **iii**

RESUMEN EN CASTELLANO ..... **iv**

RESUMEN EN INGLÉS ..... **v**

RESUMEN EN VALENCIANO ..... **vi**

CONTENIDO ..... **vii**

INTRODUCCIÓN **1**

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS **9**

Hipótesis general 9

Hipótesis específicas 9

Objetivo general 9

Objetivos específicos 10

METODOLOGÍA **11**

1. Concepciones teóricas y nociones propuestas **20**

Transmedialidad y teatro 21

La “transmedialidad interna” 21

La “transmedialidad externa” 28

El público, vínculo del teatro y la transmedialidad 36

La experiencia sensible 42

‘Dramaturgia basada en la transmedialidad’ 43

Los recursos de significación 46

Teatro contemporáneo rupturas en Europa y América Latina 49

2. Antecedentes de la "dramaturgia basada en la transmedialidad": breve panorama histórico centrado en Occidente (del tiempo del servicio público, al tiempo del espectador) 55

Tiempo del servicio público 55

El tiempo del autor 58

El tiempo del director y el tiempo del espectador 60

La fábula y la relación con la palabra en el tiempo del director y del espectador 63

Dramaturgia y experimentación 65

3. ¿El teatro, un arte amenazado por la tecnología? 66

Multimedia en escena, aciertos y riesgos. 66

Recursos tecnológicos en contextos liminales, entre la ilusión plástica y actoral, ¿un riesgo para el teatro? 81

Teatro digital y recursos tecnológicos para la transmedialidad, ¿un balance posible con los lenguajes del teatro? 101

4. Wagner: "transmedialidad interna", obra de arte total y empatía 115

5. Innovaciones dramatúrgicas en el texto que dan cabida a la "dramaturgia basada en la transmedialidad" desde finales del siglo XIX 128

Influencia de la dramaturgia europea de finales del siglo XIX en América Latina 141

6. Innovadores de la escena visual del siglo XX y sus demandas para los textos y recursos teatrales: Appia, Craig y Meyerhold 148

El teatro en diálogo con el Arte Total. 149

El cuerpo en función del ritmo del director o del actor 157

La visualidad en el espacio 162

La escena exige más a las letras 169

Influencia en América Latina 173

7. Los lenguajes que cuestionan la norma. Principales rupturas desde la forma hasta la razón. 179

Las vanguardias, diálogos artísticos en discernimientos paralelos..... 179

La pintura en diálogo con el teatro 185

El ballet deja su impronta en el espacio escénico..... 189

Futurismo y lenguajes en experimentación racional que van perdiendo la cordura..... 194

Eisenstein, teatralidad en múltiples formatos. 201

Influencia de Eisenstein en la escena latinoamericana..... 204

DADA, plástica, sonido, escultura y poesía teatral en la escena..... 208

Kandinsky y la traducción en lenguajes 210

Bauhaus, arquitectura dentro y fuera del escenario..... 215

Artaud y la sensatez extrema de los lenguajes 221

Gertrude Stein, el teatro como paisaje..... 229

Maeterlick, la marioneta y los paisajes visuales..... 232

El teatro que rompe con la modernidad: Beckett, las didascálicas visuales y sonoras..... 234

Performatividad: influencia de los lenguajes en experimentación 237

Kantor y el lenguaje objetual de la guerra..... 242

Pina Bausch, expresar lo que las palabras no alcanzan a decir 253

Els Comediants y su carnaval de lenguajes..... 255

Wilson y la percepción como narración 258

La Fura dels Baus, ritualidad transgresora en múltiples formatos 261

Apuntes para esbozar la “dramaturgia basada en la transmedialidad”..... 264

8. Los recursos del teatro político y documental 266

Los recursos poéticos de Erwin Piscator y sus lenguajes en escena 266

Brecht: gesto y lenguajes..... 273

Peter Weiss: el teatro documental y la validación del gesto 288

Apuntes relacionados con la "dramaturgia basada en la transmedialidad" 307

9. Desbordes: pertinencia de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" a partir del análisis de obras contemporáneas emblemáticas. 309

La música de Pasolini 309

Biografías: retratos de quienes flotan sobre un puente 322

Todas las razones de Marcos Hourmann 335

Todas las caras de La Re-Sentida 338

La subjetividad que construye el mundo real 347

La fiesta y el miedo 356

La otra cara del género 367

Apuntes para una dramaturgia basada en la transmedialidad 375

10. Propuesta práctica: Perfil del proyecto "Dramaturgia basada en la transmedialidad" en la obra *Coloquio solitario con una araña*, de Carmen Elena Jijón" 376

Antecedentes 376

El texto que se propone 384

Objetivos 393

Metodología 393

Conclusiones 400

Bibliografía: 409

Anexos 439

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" 16

Tabla 2. Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y el espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral 17

Tabla 3. Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y el personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral 18

Tabla 4. Recursos de significación de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" 19

Tabla 5. Postulados sobre la transmedialidad que se adoptan de Fernando de Toro (2001) y Alfonso de Toro (2002) 25

Tabla 6. Recursos de significación planteados a partir de los signos planteados por Fischer Lichte (1983) y los elementos propuestos por García Barrientos (2016) 48

Tabla 7. Recursos de significación planteados a partir de los signos planteados por Ubersfeld (1983) y los elementos propuestos por García Barrientos (2016) 48

Tabla 8 Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música como recurso de significación, a partir de Who is me. Pasolini (Poeta de las Cenizas), de Álex Rigola. 318

Tabla 9. Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en Who is me. Pasolini (Poeta de las Cenizas), de Álex Rigola 320

Tabla 10. Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan el contenedor de madera como recurso de significación que posteriormente enmarca un adentro y un afuera 321

Tabla 11. Recursos aplicados al **espacio escenográfico** de la dramaturgia en Who is me. Pasolini (Poeta de las Cenizas), de Álex Rigola 323

Tabla 12. Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan la mirada del personaje como recurso de significación. 324

Tabla 13. Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en Who is me. Pasolini (Poeta de las Cenizas), de Álex Rigola. 325

Tabla 14. Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música, la escenografía, la cocina y las imágenes de la escena, como recursos de significación, a partir de las obras del grupo El Pont Flotant y la relación con sus colaboradores. 333

Tabla 15. Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en las obras del grupo El Pont Flotant y la relación con sus colaboradores 334

Tabla 16. Componentes y fases de significación de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la escenografía, la música, la cocina y las fotos, y se relacionan con la biografía de los creadores que colaboran con el grupo El Pont Flotant. 334

Tabla 17. Recursos aplicados al **espacio escenográfico** de la dramaturgia en las obras del grupo El Pont Flotant y la relación con sus colaboradores 336

Tabla 18. Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que recrean la biografía de los amigos de El Pont Flotant. 337

Tabla 19. Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en las obras del grupo El Pont Flotant y la relación con sus colaboradores 338

Tabla 20. Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música como recurso de significación, a partir de Paisaje para no colorear, de Marcos Layera..... 345

Tabla 21. Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en la obra de Marcos Layera ... 346

Tabla 22. Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan videos grabados con móvil o celular y hacen alusión a personas o elementos que aportan a la obra sin aparecer en ella directamente..... 347

Tabla 23. Recursos aplicados al **espacio** de la dramaturgia en la obra de Marcos Layera 348

Tabla 24. Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan como recurso de significación las reacciones del público frente a la violencia..... 349

Tabla 25. Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en la obra de Marcos Layera 350

Tabla 26. Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan el muro de Amarillo y las fotos de carné del material de archivo de montadas por Línea de Sombra..... 354

Tabla 27. Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en las obras Baños Roma y Amarillo..... 355

Tabla 28. Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan el muro y las fotos de carné como recursos de significación..... 356

Tabla 29. Recursos aplicados al **espacio** de la dramaturgia en las obras Baños Roma y Amarillo..... 357

Tabla 30. Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan como recurso de significación las reacciones o testimonios del público en el norte de México, frente a la obra. 358

Tabla 31. Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en las obras Baños Roma y Amarillo 359

Tabla 32. Componentes y Fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" utilizan las cartas en textos, música y registro audiovisual en La Despedida (2018), montadas por Mapa Teatro 365

Tabla 33. Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en la obra La Despedida 366

Tabla 34. Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan la carta, como lugar de la escritura y como recursos de significación. 367

Tabla 35. Recursos aplicados al **espacio** de la dramaturgia en la obra La Despedida 368

Tabla 36. Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan las cartas leídas por el público como recurso de significación 369

Tabla 37. Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en la obra La Despedida 370

Tabla 38. Fases y componentes de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música y los retratos como recursos de significación, a partir de Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza. 374

Tabla 39. Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en la obra Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza 375

Tabla 40. Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan los retratos y la musical, como recursos de significación a partir de Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza..... 376

Tabla 41. Recursos aplicados al **espacio** de la dramaturgia en la obra Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza..... 376

Tabla 42. Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan como recurso de significación las reacciones del público y sus propios retratos inmersos en contextos libres de violencia, a partir de Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza..... 378

Tabla 43. Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en la obra Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza..... 379

Tabla 44. Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música y las proyecciones y la comida en escena. 398

Tabla 45. Recursos aplicados al **tiempo**..... 399

Tabla 46. Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan la música y las proyecciones y la comida en escena. 400

Tabla 47. Recursos aplicados al **espacio**..... 401

Tabla 48. Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que la página de Facebook y la foto como recurso de significación..... 402

Tabla 49. Recursos aplicados al **personaje**..... 403

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Kanata (2017), Robert Lepage 22

Figura 2. Sombra (2016), Katie Mitchell 27

Figura 3. Esquema de la narrativa transmediática vinculada al teatro, a partir de la visión de Jenkins, Scholari, Pratten y Santa-Olalla 31

Figura 4. Esquema para la "dramaturgia basada en la transmedialidad", propuesta por la autora de esta tesis 33

Figura 5. Afrodita y el juicio de Paris (2013), La Fura dels Baus 34

Figura 6. Cortar, copiar y pegar (2015), de Aristeo Mora 41

Figura 7. Fotograma de Breathe (2015), Damien Hirst 61

Figura 8. La tempestad (2016), Royal Shakespeare Company 69

Figura 9. La tempestad (2013), Sergio Peris Mencheta 69

Figura 10. Cold Blood (2013), Kiss & Cry 70

Figura 11. "Mini teatro" publicado en redes por Pierrick Sorin 71

Figura 12. Symphony, de Josef Svoboda 76

Figura 13. Intolleranza (1960), Luigi Nono 76

Figura 14: Camera Astratta (1987), Giorgio Barberio Corsetti 78

Figura 15. La Plaza (2018), El Conde Torrefiel 80

Figura 16. Artique (2018), Anne–Cécile Vandalem 82

Figura 17. Artique (2018), Anne–Cécile Vandalem 82

Figura 18. Bloke (1999), grupo Rotozaza 84

Figura 19. Lost in the Memory Palace (2013), Janet Cardiff y George Bures Miller 85

Figura 20. Dark Pool (1995), Janet Cardiff y George Bures Miller 86

Figura 21. Killing Machine (2009), Janet Cardiff y George Bures Miller 86

Figura 22. Storm Room (2007), Janet Cardiff y George Bures Miller 87

Figura 23. Small Room (2005), Janet Cardiff y George Bruce Miller..... 87

Figura 24. Road Trip (2004), Cardiff y George Bruce Miller..... 88

Figura 25. Tavoli (1995), Studio Azzuro 90

Figura 26. Mundo en construcciones: Diseño en Punchdrunk, de lo macro a lo micro (2019), Lili Vaughan 93

Figura 27. Caranguevo Overdrive (2015), Aquela Cía de Teatro 98

Figura 28. Trans (més enllà) (2018), Didier Ruíz 99

Figura 29. La máquina de la soledad (2014), Oligar y Microscopía..... 100

Figura 30. Taller El escenario de las cosas. Animismos contemporáneos..... 101

Figura 31. La grieta entre animales salvajes (2015), grupo Remiendo Teatro..... 104

Figura 32. El mundo cristalizado por venir, un último registro analógico (2019), grupo Vacío tecnoteatro 106

Figura 33. Firefall (2010), Jhon Jesurum 109

Figura 34. Enciclopedia de fenómenos paranormales Pippo y Ricardo (2018), Rodrigo García..... 110

Figura 35. Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz, de Joseph Hyden..... 111

Figura 36. Evel Knievel contra Macbeth na terra da finado Humberto (2018), Rodrigo García..... 113

Figura 37. Génesis VI, 6–7 (2018), Angélica Lidell..... 114

Figura 38. Alberich y las sirenas (2010), Robert Lapage..... 121

Figura 39. El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus 122

Figura 40. El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus 123

Figura 41. El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus 123

Figura 42. El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus 124

Figura 43. El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus 124

Figura 44. El oro del Rin (2007), Teatro Alla Scala 125

Figura 45. El oro del Rin (2007), Teatro Alla Scala 126

Figura 46. El oro del Rin (2012) 128

Figura 47. Ibsen Huis (2018), Simon Stone 137

Figura 48. El último rinoceronte blanco (2019), Carlota Ferrer..... 141

Figura 49. La canción rota (2018), Antonio Acevedo Hernández 146

Figura 50. Diseño para Tristán e Isolda 153

Figura 51. Diseño para Pársifal 153

Figura 52. Escenografía móvil para La tierra ensangrentada (fragmento), 1922..... 155

Figura 53. La invención de una vida: Isadora Duncán..... 156

Figura 54. Hamlet (1996), Lee Youn Taek 158

Figura 55. Ejercicio de biomecánica de Meyerhold..... 162

Figura 56. Ejercicio de biomecánica de Meyerhold..... 164

Figura 57. Dido y Eneas, Acto I, escena I, (1900), Gordon Craig 166

Figura 58. Accis y Galatea de Gluck, Acto II, escena I, (1902), Gordon Craig..... 167

Figura 59. Lámina 6, (1904), Gordon Craig..... 168

Figura 60. El proceso por la sombra del burro (2004), Laboratorio del Malayerba, dirección Arístides Vargas..... 168

Figura 61. The Magnanimous Cukold (1922), Llubov Popova 169

Figura 62. Los vikingos, Acto II, 1903, Gordon Craig 171

Figura 63. El desguace de las musas (2019), La Zaranda 174

Figura 64. El puente, (1949), Carlos Gorostiza..... 177

Figura 65. Boceto escenográfico para la obra Las fábricas, (1928) 177

Figura 66. La primera dama (1942), Roberto Montenegro 178

Figura 67. Il verdaccio (1935), Manuel Rodríguez Lozano 178

Figura 68. La cirugía casera (1934), Julio Castellanos 179

Figura 69. Cartel para la obra de teatro Mori el Merma (1978) 188

Figura 70. Ensayo de la obra Mori el Merma, en el Teatro del Liceu (1978) 189

Figura 71. Ubu Rey, Jarry 190

Figura 72. Jane Avril (1883), Henri de Tolouse-Lautrec 190

Figura 73. Hedda Gabler (1906), Edvard Munch 191

Figura 74. Canto d´Amore (1924), de De Chirico 192

Figura 75. Parade (1917), Pablo Picasso 192

Figura 76. Arlequín (1901), Pablo Picasso 193

Figura 77. Arlequín músico (1924), de Pablo Picasso 194

Figura 78. Le tricorne (1919), Pablo Picasso 195

Figura 79. Diseño de vestuarios para Le tricorne (1919), Pablo Picasso 195

Figura 80. Marinetti en velada futurista de Faenza (1921), Meteldi 197

Figura 81. Dinamismo de un automóvil, Russollo 199

Figura 82. La Guerra, Balla 199

Figura 83. Diseño de vestuario para Victoria sobre el sol, forzudo Bedetlianin (1913), Russollo 200

Figura 84. Octubre (1917), Einsentein 205

Figura 85. Octubre (1917), Einsentein 206

Figura 86. El Húsar de la muere (2001), La Patogallina 207

Figura 87. Jouers, Mao II, Le Noms 208

Figura 88. Cubierta del libro, Victoria sobre el sol (1913), Kazimir Malévih 209

Figura 89. Cubierta del libro, Victoria sobre el sol (1919), Vladímir Mayakovski 209

Figura 90. The Yellow Sound (2014), Kandinsky 214

Figura 91. Cuadros de una exposición (1883), Kandinky 216

Figura 92. No where in particular 217

Figura 93. Vestuario Ballet tríadico (1922), Oskar Schlemmer 221

Figura 94. La torpeza sexual de Dios, Antonin Artaud 224

Figura 95. Jodorowsky (1967) 230

Figura 96. Kind 230

Figura 97. Landscape at Collioure (1905), Henri Mattise 232

Figura 98. Ilustración realizada por Wilson Orellana para la tesis de Villacís (2017) 234

Figura 99. Grito Pelao 235

Figura 100. Tan poca vida 238

Figura 101. 18 Happenings in 6 Parts (1959), Allan Kaprow 240

Figura 102. I like America and America Likes Me (1974), Joseph Bueys 242

Figura 103. La tercera mano (1976-1980), Stelarc 243

Figura 104. Transpermia (2004), Marcellí Antúnez Roca 244

Figura 105. Noche buena en Siberia (1892), Mancevsky 246

Figura 106. Portada del libro La clase muerta y Wielopole, Wielopole (1980), Tadeuz Kantor 247

Figura 107. Homenaje a Maria Jarema (1968), Tadeuz Kantor 248

Figura 108. Hombre con paraguas (1949), Tadeuz Kantor 249

Figura 109. Que reinventen los artistas (1987), Tadeuz Kantor 251

Figura 110. Casa de campo (1961), Tadeuz Kantor 252

Figura 111. Cámara Gessell (1994), Daniel Vernose 253

Figura 112. Barba Azul (1977), Pina Bausch 256

Figura 113. Belguim Rules (2017), Jan Fabre 257

Figura 114. Karnaval (1985), Els Comediants 259

Figura 115. Objetos creados a partir del mundo escénico de Els Comediants 260

Figura 116. Mary said what she said (2019), Robert Wilson 262

Figura 117. Manes (2019), La Fura dels Baus 265

Figura 118. La Creación (2017), La Fura dels Baus 266

Figura 119. Hop lá, nous vivons, de Ernst Toller, dirigida por Erwin Piscator 270

Figura 120. Paradise Now (1969), Living Theater 270

Figura 121. Vista cenital y sección del Teatro total (1961), Walter Gropius 273

Figura 122. Planos del Teatro total con señalamiento de escenario (1961), Walter Gropius 274

Figura 123. Partituras del texto los Últimos días de la humanidad, Karl Krauss 279

Figura 124. Portada del disco de canciones de la Ópera de los tres peniques, Berlín 1930 282

Figura 125. Galileo Galilei (1939), Bertolt Brecht y Hanns Eisler 286

Figura 126. Hamlet (2008), Arno Declair 288

Figura 127. Ricardo III (2015), Arno Declair 288

Figura 128. Camilo (2015), La Candelaria 290

Figura 129. La repetición, Historia(s) del teatro I 294

Figura 130. Tribunal sur del Congo (2015), Milo Rau 296

Figura 131. Las máquinas atacan a la humanidad (1935), Peter Weiss 297

Figura 132. No se registran conversaciones de interés 298

Figura 133. Danke Deutcheland 300

Figura 134. Please, continue (Hamlet) 301

Figura 135. Detalle de “Mädchenkopf” (Cabeza de una joven, 1934) 302

Figura 136. 43º13’44’’N 303

Figura 137. Yo no puedo olvidarla 304

Figura 138. Detalle de El jardinero (1938), Peter Weiss 305

Figura 139. Peter Weiss, "Desfile" (1945) 305

Figura 140. Trap Street 308

Figura 141. ¡Hasta la vista baby! (2001), Ana Fernández 310

Figura 142. Oh my Sweet Land 311

Figura 143. Who is me. Pasolini. (Poeta de las Cenizas) (2017), Álex Rigola 314

Figura 144. Como piedras (2006) 327

Figura 145. El hijo que quiero tener (2017) 328

Figura 146. Yo de mayor quiero ser Fermín Jiménez (2016) 329

Figura 147. Canción para 22º 33′ N 91º 22′ O (2018). Instalación 330

Figura 148. Morir viviendo, vivir muriendo (2017), Marcos Hourmann 339

Figura 149. La buena muerte (2016), Jordi Évole 340

Figura 150. Celebraré mi muerte (2019), Alberto San Juan y Victor Morillo 341

Figura 151. Paisaje para no colorear (2018), Marcos Layera 343

Figura 152. Baños Roma (2013), Línea de Sombra 352

Figura 153. Amarillo (2016), Jorge Vargas 353

Figura 154. La Despedida (2019), Rolf Abderhalden 362

Figura 155. Retrato de mujer con naranjas (2014), Madeleine Loayza 372

Figura 156. Anuncio publicitario del Tr@nsmedia_Fo (2020) 411

INTRODUCCIÓN

Alquimia pura, rara aleación de poesía, acción, la dramaturgia es –como aquella– metáfora en sí misma, y su método, su saber, una forma –modestísima– de la utopía.

Mauricio Kartun

Para explicar el origen de esta investigación, resulta conveniente presentar a su autora: Carmen Elena Jijón (quien nació en Ecuador, en 1979). Ella es actriz, docente y dramaturga que cuenta con estudios formales en literatura, comunicación, educación, teatro y gestión cultural. Dentro de su trabajo artístico se ha desempeñado como actriz en las obras *El proceso por la sombra del burro* (2004) y *Mercaderes* (2009), dirigidas por Arístides Vargas (nacido en Argentina, en 1954). Así mismo, escribe e interpreta monólogos como, *Nadie* (2007) y *La Torera* (2014) y adapta e interpreta el cuento de Edgar Allan Poe (autor estadounidense del siglo XIX) *El corazón delator* –en 2015–. Su proyecto dramatúrgico *AIRAM* fue seleccionado por Iberescena, gracias a lo cual accedió a una residencia en México en 2013. Actualmente, es docente en la Carrera de Teatro/Artes Escénicas de la Universidad Central del Ecuador.

Para escribir, adaptar e interpretar sus textos, trabaja con creadores de diversas disciplinas y suele ser la única en escena. En este proceso, germinan múltiples interrogantes en torno a los lenguajes para los que cree escribir o para los que aspiraría escribir en función de sus monólogos. Es así que se genera, inicialmente, la inquietud que luego motivará una profunda indagación sobre el tema, la misma que se recoge y plasma en el presente escrito, cuyos postulados se exponen a continuación de forma general –aunque serán desarrollados con profundidad en las siguientes secciones de este documento–.

La concepción de "dramaturgia basada en la transmedialidad" que esta tesis plantea surge de la reflexión teórica alrededor de los vínculos entre dramaturgia y transmedialidad, intensificados desde hace más de un siglo –dichas relaciones serán examinadas en los capítulos

de este trabajo–. A partir de estas consideraciones y sus implicaciones en contextos contemporáneos, se plantean las nociones de "transmedialidad interna", "transmedialidad externa" y "experiencia sensible ampliada", para definir la "dramaturgia basada en la transmedialidad". Más adelante se abordarán también estas nociones.

Tomando tales postulados, esta tesis interroga obras de teatro contemporáneo provenientes de varias capitales de habla hispana, en busca de recursos de significación que utilicen lenguajes inmersos en la "transmedialidad interna" y que, a su vez, den cabida a propuestas vinculadas con la "transmedialidad externa", para así generar un proyecto dramatúrgico basado en la transmedialidad que responda al contexto del que emerge.

Por ello, el presente estudio pone en diálogo las nociones que genera con las características de los lenguajes que el teatro integra desde finales del siglo XIX, y se detiene con especial atención en los recursos de significación utilizados en determinadas obras escénicas contemporáneas producidas en capitales hispanohablantes: propuestas teatrales que continúan indagando formas de cuestionar la estructura aristotélica y experimentando en torno a los lenguajes que la escena convoca.

Si bien las rupturas de la estructura tradicional o aristotélica se producen a finales del siglo XIX en Occidente y son identificadas inicialmente por Peter Szondi (2011), en su libro *Teoría del drama moderno Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativas sobre lo trágico*, en estas obras es posible aún indagar en torno a las repercusiones que este tipo de dramaturgia genera sobre los lenguajes artísticos que la escena solicita posteriormente. Para lo cual, resulta también pertinente revisar el recorrido realizado por autores como José Antonio Sánchez [1] (2002), en *Dramaturgias de la imagen* principalmente, a partir de la noción

[1] Catedrático español, especializado en teatro. Se desempeña principalmente en la Universidad de Cuenca. Más información en el siguiente link:
http://blog.uclm.es/joseasanchez/

wagneriana de "obra de arte total" y sus posteriores apropiaciones. Las mismas que se intensifican a partir de los años noventa mediante la indagación que se genera principalmente en los contextos europeos y norteamericanos, particularmente influenciados por la tecnología en escena; rasgo que evidencia Hans-Thies Lehmann[2] (2006) en su libro *Teatro Posdramático,* cuyas características innovadoras están presentes ya en los planteamientos conceptuales, así como en las obras de los principales referentes de Occidente, desde finales del siglo XIX; marcas que determinan también diversas expresiones escénicas contemporáneas, que a su vez responden a sus propias particularidades, en función del contexto del que surgen, como sucede en América Latina.

En este recorrido en torno a los lenguajes que el teatro convoca, se evidencian matices que permiten comprender los antecedentes de los conceptos que esta tesis propone: "transmedialidad interna", "transmedialidad externa" y "experiencia sensible ampliada"; a partir de los principales referentes teóricos que toma para este fin, que a su vez permiten conceptualizar lo que en esta tesis se denomina "dramaturgia basada en la transmedialidad".

La transmedialidad puede ser entendida desde varias perspectivas. La primera, desde la narrativa, como una historia que se cuenta en diversas plataformas o soportes –idea que surge en Estados Unidos– (Jenkins, 2006). La segunda, como el diálogo entre lenguajes que el teatro permite –idea que desarrollan los estudios intermediales, que surgen en Alemania (Larrue, 2015) y que se expanden en América Latina, bajo el término de transmedialidad, gracias a los aportes de Fernando de Toro[3] (2001) y Alfonso de Toro[4] (2002). Así mismo, en los países

[2] Experto y prestigioso teórico teatral alemán. Más información en el siguiente link: http://www.catedrabergman.unam.mx/index.php/es/memoria/ponentes-destacados/55-hans-thies-lehmann-ehringshausen-alemania-1944

[3] Catedrático chileno especialista en teatro, literatura y semiótica, que se desempeña principalmente en Canadá, en la Universidad de Manitoba. Más información en el siguiente link: https://17edu.org/fernando-de-toro/

[4] Catedrático argentino que se desempeña en Alemania, principalmente en la Universidad de Leipzig, sus campos de estudio son la teoría literaria y teatral. Más información al respecto se puede encontrar en el siguiente link: https://home.uni-leipzig.de/iafsl/a_de_toro4.html

francófonos, se sigue entendiendo esta categoría como *intermedialidad* (Larrue, 2015)–. En este contexto, Chiel Kattenbelt[5] (2008) es el primero en plantearse como objetivo definir ambos términos en relación con el teatro, en su artículo *Intermediality in Theater and Performance: Definitions, Perceptions and Media Relationships.* Sin embargo, plantea la transmedialidad como el paso de un mismo contenido a un soporte distinto y entiende a la intermedialidad como un espacio de relación entre diversos lenguajes. Así mismo, aclara también que la genealogía de esto último término, *intermedialidad*, puede ser complicada por los diversos usos que adquiere en distintos contextos, con lo cual debe ser aclarado como se la entiende en cada caso.

Ambas nociones de transmedialidad pueden ser relacionadas en el terreno del teatro, por lo cual en esta investigación se denomina "transmedialidad interna" al cruce de lenguajes dentro de la obra teatral –que en alguna medida aborda también José Antonio Sánchez (2002), bajo la concepción de *Dramaturgias de la imagen*–; y "transmedialidad externa" que correspondería a las obras artísticas por fuera del teatro que se puedan relacionar con el desarrollo de una narrativa o experiencia aún más amplia que tenga como centro la obra de teatro. En función de estas dinámicas, se concibe la que aquí se denomina como "dramaturgia basada en la transmedialidad"; conceptos que se explican a profundidad a lo largo de este apartado y, especialmente, dentro del capítulo 1.

A continuación, haremos un repaso de estos conceptos, y al final de esta sección presentaremos una tabla que facilitará su visualización. Además, en algunos capítulos de la presente investigación se incluirán tablas que permitan relacionar tales conceptos con determinadas obras teatrales.

[5] Catedrático holandés especialista en intermedialidad y teatro, que se desempeña principalmente en la Universidad de Utrecht. Más información en el siguiente link: http://www.theatrestudies.nl/academic-staff/chiel-kattenbelt/

Para denominar a la "transmedialidad interna" en el campo del teatro, esta investigación parte inicialmente de la perspectiva con la cual Fernando de Toro (2001) se refiere al término *transmedialidad*, en su texto *Transdisciplinariedad, semiología, transmedialidad: Los espectáculos transmediales en Alberto Karupel y multimediales de Robert Lepage.* Este documento se suma a las posteriores lecturas sobre el tema que propone Fernando[6] en el marco del módulo centrado en transmedialidad que dicta dentro del Certificado en Teatralidad, Cuerpo y Textualidades Contemporáneas, que la autora de esta tesis aprobó como parte de su formación para el presente trabajo.

En dicho documento, el autor utiliza para su análisis el término *transmedialidad* para referirse a la disolución de los límites de los lenguajes que se utilizan en la escena teatral. En este caso, es posible vincular su planteamiento con el término *intermedialidad*, que acoge Jean-Marc Larrue[7] (2015), en su estudio *Théâtre et intermédialité*, característica y proceso que considera constituyente de la escena durante el siglo XX. Así mismo, este último autor recuerda que el término *intermedialidad* ya es utilizado en los años sesenta por Dig Higgings (EE.UU., 1938), integrante del movimiento Fluxus, para enfatizar las características de la poesía visual, en la cual los lenguajes no se yuxtaponen, sino que se interrelacionan. Larrue (2015) evoca su origen en el campo de la comunicación a partir de los planteamientos de Marshall McLuhan (EE.UU., 1911) y del posterior desarrollo de los estudios intermediales que surgen en Alemania en los años noventa.

En este contexto, a su vez, es pertinente recordar los aportes que realiza Alfonso de Toro (2002), argentino radicado en Alemania, en su artículo *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el*

6 Es importante advertir al lector que tanto a Fernando de Toro y a Alfonso de Toro se los llama por su nombre completo para evitar confusiones.

7 Catedrático francófono de la Universidad de Montreal, especializado en literatura francesa. Más información en el siguiente link: https://recherche.umontreal.ca/nos-chercheurs/repertoire-des-professeurs/chercheur/is/in15340/

contexto de la teoría postmoderna y postcolonial de la "hibridez" e "inter-medialidad", en el que, entre otras cosas, distancia el uso del prefijo trans- de un tema relacionado al consumo y se centra en la convergencia de múltiples entidades que generan una interacción dinámica.

Es así que, cuando los lenguajes artísticos que confluyen en una puesta en escena disuelven sus límites y se funden mediante sus interrelaciones. En el estudio que aquí se viene desarrollando, se considera pertinente proponer, dentro del ámbito del teatro, el uso del concepto "transmedialidad interna" y distinguirla de la que aquí se denomina "transmedialidad externa".

A esta última, Larrue (2015) se refiere simplemente como *transmedialidad* y parte del mismo referente propuesto para la presente investigación, centrado en la narrativa transmediática, conceptualizada por Henry Jenkins[8] (EE.UU., 1958,). Como se verá más adelante, él plantea en diversos documentos la existencia de una narrativa que se articule en múltiples soportes. En ella, cada historia tiene ya un sentido completo en sí misma, pero a su vez genera un mundo más amplio en el que se completa un universo narrativo mucho más extenso, al que llama precisamente así: *mundo*.

Estos conceptos coinciden con los utilizados por María Ángeles Grande y María José Sánchez[9] (2016) en su artículo *Posibilidades de un teatro transmedia*, en el cual comparten con Larrue (2015) la pertinencia de los planteamientos del catedrático holandés Chiel Kattenbelt, en este caso en torno la noción de hipermedialidad, que permite evidenciar al teatro como un medio que agrupa a muchos otros.

---

[8] Catedrático de Estados Unidos, que introduce el concepto de narrativa transmediática. Actualmente colabora en la Escuela de Comunicación y Periodismo de la Universidad del Sur de California. Más información en el siguiente link: http://henryjenkins.org/aboutmehtml

[9] Catedráticas de la Universidad de Granada. Más información en los siguientes links: http://linguisticayteoria.ugr.es/pages/profesorado/literatura/magrande y https://directorio.ugr.es/static/PersonalUGR/*/show/6d973f4d28fc29529278c4c8db6080f0

Cabe también mencionar que la "transmedialidad externa", como aquí se plantea, pretende tomar los lenguajes inmersos en la "transmedialidad interna" de la obra teatral, para generar otras creaciones artísticas que se sumen a una "experiencia sensible ampliada" aún más vasta. Ahora el lector se preguntará por qué hablar de este tipo de experiencia y no de "historia" o "mundo". Si se consideran las rupturas de la estructura tradicional del drama en el teatro en un contexto contemporáneo, es posible vincular el concepto de "historia", al de "experiencia sensible", planteado Jean-Fréderic Chevallier (catedrático y artista, profesor de la autora de esta tesis en el programa del Certificado en Teatralidad, Cuerpo y Textualidades Contemporáneas), en su libro *El teatro hoy. Una tipología posible* (2011)[10], el mismo que responde a la experiencia del espectador cuando no puede narrar del todo lo que ha vivido, pero sí definir y explicar lo que ha experimentado. Al aplicar esta noción al concepto de "mundo", se plantea en esta tesis el de "experiencia sensible ampliada", cuando la propuesta pretenda alterar la estructura tradicional o aristotélica y plasmarse en diversos lenguajes artísticos que se integran también en un montaje teatral.

En este marco, resulta relevante el observar los planteamientos que surgen desde el mismo campo del teatro sobre el uso de los lenguajes en la escena y ver cómo estos usos y reflexiones apuntalan la que esta tesis de investigación doctoral busca denominar como "dramaturgia basada en la transmedialidad" para a partir de ella generar una propuesta práctica y creativa.

En este proceso, resulta imprescindible también para quien se encuentra articulando estos postulados establecer pautas de diferenciación entre las propuestas con raíces europeas – en las que se enmarcan las obras españolas que se analizan y los planteamientos que se aplican

[10] Teórico teatral y director de escena. Colaboró durante más de una década con la UNAM en México, es docente del Certificado en Teatralidad, Cuerpo y Textualidades Contemporáneas del 17 Instituto de Estudios Críticos, en México. De nacionalidad francesa, actualmente desarrolla su trabajo creativo en la India. Más información en el siguiente link: http://trimukhiplatform.org/esp/

en América Latina–. Para lo cual, se pretende contraponer los postulados que genera Davide Carnevalli[11] en su libro *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo* (2017) con los planteamientos establecidos en el *Ethos Barroco*, del pensador ecuatoriano Bolívar Echeverría (1994); vinculados con el principio de dualidad inherente a las culturas ancestrales de este territorio, recogidas por pensadores como la arqueóloga argentina Ana María Llamazares (2006), en su texto *Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo*.

Gracias a los mencionados elementos, la artista que desarrolla esta investigación decide reflexionar a acerca de las características que considera congruentes en su medio para proponer un proyecto dramatúrgico basado en la transmedialidad que dé continuidad a su anterior indagación creativa en este campo y que se afinque en el contexto al que ella responde (que se detalla a su vez en los antecedentes del proyecto que se anexa a esta investigación que se desarrolla en el capítulo 11).

La revisión de este panorama permite cuestionar en el presente trabajo la posibilidad de generar una dramaturgia que se plasme en múltiples lenguajes artísticos como obras independientes; que, a su vez, confluyan convocados por un montaje escénico que los articule en un discurso aún más amplio.

[11] Teórico, escritor, doctor en Artes Escénicas y profesor italiano de la academia Paolo Grassi de Milán, y del 17 Instituto de Estudios Críticos, en el Certificado en Teatralidad, Cuerpo y Textualidades Contemporáneas –en una de cuyas ediciones fue profesor de la autora de este trabajo–. Se puede encontrar Más información sobre el autor en el siguiente link: https://www.salabeckett.cat/es/membre/davide-carnevali/

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Hipótesis general

Esta tesis cuestiona si a partir de los recursos de significación inmersos en la "transmedialidad interna" de determinados montajes contemporáneos es posible generar propuestas dramatúrgicas vinculadas a la "experiencia sensible ampliada" que se articulen por medio de la "transmedialidad externa"; supuesto que constituye su hipótesis general.

Hipótesis específicas

De esa interrogante, se desprenden los siguientes supuestos o hipótesis específicas:

- ¿Es posible definir la "dramaturgia basada en la transmedialidad" y sus componentes: "transmedialidad interna", "transmedialidad externa" y "experiencia sensible ampliada", al relacionar las nociones teóricas ya existentes con las innovaciones en el uso de los lenguajes que la escena convoca a partir de finales del siglo XIX?
- ¿Qué recursos de significación vinculados a la semiótica teatral y a la dramatología utilizados por los lenguajes inmersos en la "transmedialidad interna" pueden aportar a la construcción de obras que contemplen "la transmedialidad externa"?
- ¿Por qué resulta relevante plantear una obra dramatúrgica basada en la transmedialidad en función del contexto del cual emergen?

Objetivo general

A partir de estas inquietudes y como objetivo general del presente trabajo, se propone estudiar las relaciones entre dramaturgia y transmedialidad que se concretan en montajes escénicos contemporáneos, a partir de las rupturas en la estructura aristotélica y la experimentación con los lenguajes que el teatro propone, especialmente desde finales del siglo

XIX, y que permiten generar un proyecto dramatúrgico que articule la “transmedialidad interna” con la “transmedialidad externa”.

Objetivos específicos

A su vez, de este planteamiento se desprenden los siguientes objetivos específicos:

- Definir “dramaturgia basada en la transmedialidad”, “transmedialidad interna”, “transmedialidad externa” y “experiencia sensible ampliada”.
- Identificar recursos de significación que los lenguajes analizados en montajes escénicos contemporáneos que se incluyen dentro de la “transmedialidad interna” a partir de los cuales se pueda desarrollar expresiones inmersas en la “transmedialidad externa”, en el marco de una “experiencia sensible ampliada” congruente con el entorno en el que se generan.
- Crear un proyecto dramatúrgico basado en la transmedialidad que contemple la utilización de la “transmedialidad externa” concebida a partir de los recursos de significación y lenguajes inherentes a la “transmedialidad interna”.

METODOLOGÍA

La metodología que se aplica en esta tesis responde a los planteamientos expuestos por Jorge Dubatti[12] (2020a y 2020b) en el seminario *El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico* y en la auto entrevista, *Diez* preguntas *que me gustaría responder sobre teatro y producción de conocimiento.* Así como a la propuesta de etnografía sensorial recogida por Sarah Pink[13] (2015), en su libro *Doing Sensory Ethnography.*

Ambas resultan complementarias. Por un lado, Dubatti (2020a y 2020b) señala que hay saberes que se pueden producir exclusivamente desde la mirada teatral del artista, planteamientos que estipula dentro de los conocimientos científicos que son el resultado de la experiencia en el campo del arte, que a su vez se complementa con un discurso universitario, y que se vinculan con un proceso creativo en diversas fases. Ya sea sobre la ejecución de la obra, en las asociaciones que surgen para llevarlas a cabo, así como, en las reflexiones que se generan sobre la obra y el trabajo. En esta última, ubica un nuevo tipo de literatura dentro del terreno del teatro, que no solo se limita a la dramaturgia, sino que abarca también las bitácoras de trabajo, el registro de los ensayos, las entrevistas a creadores y las tesinas, dependiendo del tema de interés de la investigación, y forman parte de la producción de lo que él denomina "ciencias del teatro"; un campo de conocimiento que si bien se puede articular con otras disciplinas, contiene especialmente saberes propios de este arte. El discurso que se emplea en este contexto debe ser producido por artistas a partir de un proceso riguroso, sistemático, sensible y crítico. A su vez, puede generar aportes a otros campos del conocimiento.

[12] Renocido crítico, teórico, historiador y catedrático argentino de la Universidad de Buenos Aires, especializado en teatro. Más información en el siguiente link: http://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/dubatti-jorge

[13] Catedrática e investigadora del Instituto de Diseño Investigativo y del Colegio de Medios y Comunicación de la Universidad RMIT, de Australia. Más información en el siguiente link: https://www.visual-anthropology.fu-berlin.de/staff/institutional_staff/Guest_Professors/pink/index.html

Dubatti (2020b) considera que este planteamiento revaloriza la figura del actor y de la actriz, históricamente menospreciados, así como los aportes que el teatro sin duda genera en diversos campos de conocimiento y que también son rescatados por pensadores como el filósofo y dramaturgo Allan Badiou (Marruecos, 1957), de quien toma la frase "el teatro piensa".

Por otro lado, esta visión se complementa con la propuesta de Pink (2015) sobre la etnografía sensorial, que considera se vincula especialmente con el campo artístico. En ella la observación de determinados grupos humanos también se realiza de forma sistemática, crítica y rigurosa, pero sobre todo sensible. Este elemento se vincula directamente con todas las capacidades perceptivas, al no privilegiar la vista como base de la observación, sino al considerar también el aporte de los otros sentidos para comprender a profundidad el objeto de estudio; para lo cual establece tres principios fundamentales. Primero, el emplazamiento: que vincula al investigador con todo el entorno (es decir, se vincula con el cuerpo, la mente y el espacio). Luego los sentidos que se utilizan para generar el estudio (que observan, escuchan, huelen, topan, saborean de ser posible el objeto de estudio y su entorno en cuestión). Por último, el saber en la práctica: que accede a lo que no necesariamente se puede plasmar en palabras.

Es así que esta investigación parte de la vivencia que el teatro ofrece y que sumerge a todos los participantes, el *convivio* (reunión de cuerpo presente), al que se refiere repetidamente quien acuña el término, Dubatti (2020b). El mismo que a criterio de la reflexión que se viene aquí desarrollando resulta un campo idóneo para la percepción sensorial que propone Pink (2015). Espacio que permitirá a la autora de esta tesis identificar mecanismos de creación que le permitan generar un proyecto dramatúrgico basado en la transmedialidad.

Para definir la "dramaturgia basada en la transmedialidad", la "transmedialidad interna", la "transmedialidad externa" y la "experiencia sensible ampliada", inicialmente se recurre a varios centros de documentación. Actividad que permite un acercamiento de primera mano a las fuentes

de esta investigación para generar la reflexión teórica del caso e identificar ejemplos emblemáticos. Es así que se frecuentó asiduamente el Centre de Documentació Escènica de la Generalitat Valenciana y la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, así como el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, del Gobierno de España, en Madrid; y también la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte "Reina Sofía", en Madrid. Igualmente, se consultó en librerías especializadas en las ciudades de Madrid, Berlín, Aviñón, Buenos Aires, Bogotá, Manizales y México.

Para complementar el análisis teórico, esta investigación ofrece ejemplos a los que se accedió mediante material de registro audiovisual, fotográfico, páginas web y literatura especializada. Ahora bien, es importante mencionar que se privilegió un exhaustivo trabajo de campo, en el que la asistencia a obras de teatro o a manifestaciones vinculadas a este arte, sirvieron para recopilar material de primera mano, en función de los objetivos que este documento recoge. Esta última actividad fue fundamental, ya que aprovecha la vivencia que el teatro ofrece –el convivio– que permite un acercamiento profundo a este arte, ya que a un tiempo están presentes el ambiente físico, social y humano que lo conforman; permite el acceso directo a las actitudes individuales y colectivas que en él se generan; evidencia los artefactos con los cuales se construye. Así mismo, se asiste a los hechos relevantes que lo configuran y se observa cómo se componen los retratos humanos que lo constituyen. Todos estos elementos develan estructuras, formas de organización, contrastes y particularidades, como explican Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista[14] (2006) en su libro *Metodología de la investigación*.

Son más de 30 obras a las que se acudió en función de esta tesis, que se suman a otros montajes a los que la autora de esta propuesta ya había asistido, considerando que toda su vida

[14] Investigadores y docentes mexicanos de la Universidad de Celaya y de la Universidad de Anáhuac.

adulta ha estado vinculada con el teatro. El acercamiento a estas obras de arte, en el cual el convivio permite una inmersión total de los sentidos, se vincula con la profunda indagación teórica que emprende. Cabe señalar que la autora de este documento, durante su primera estancia en España, en el 2018, en función del presente proyecto, se entrevistó con el prestigioso director de escena Aléx Rigola[15] (nacido en España, 1969) y al conversar sobre el tema del presente trabajo, coincidió con ella en la selección de obras del contexto contemporáneo español que había ya realizado, que forman parte del recorrido que esta tesis plantea. Entre estas, se incluyen montajes de El Conde Torrefiel, Angélica Lidell, Rodrigo García, Olígor y Microscopia, y por supuesto de Rigola, entre otros. Así mismo, Rigola le recomienda observar la escena belga y alemana, en función de los objetivos que esta tesis plantea, sugerencia que fue más que bien recibida (Jijón, 2018a).

Cabe mencionar también que en función de esta investigación, y como complemento a las obras cuyos recursos de significación analiza, se realizaron entrevistas a sus creadores, importantes artistas de la escena teatral contemporánea hispanohablante: Belén Santa-Olalla (Madrid), Jesús Muñoz Severo (Valencia), Aléx Rigola (Barcelona), Marcos Layera (Chile), Madeleine Loayza (Ecuador); y el médico Marcos Hourmann (Argentina), que lleva su vivencia a la escena, con una obra en cuya dramaturgia interviene Alberto San Juan (Madrid). Así mismo, se asistió a foros en Berlín, en los que participaron tanto Rolf Abderhalden (Colombia) y Jorge Vargas (México), espacios en los que la autora de esta tesis pudo dialogar directamente con ellos.

Finalmente, se centra en las creaciones de estos artistas para identificar recursos de significación que aporten también a la noción de “dramaturgia basada en la transmedialidad”

[15] Se puede ver la entrevista en el siguiente link: https://www.dropbox.com/s/dtyd0c7t6phkai2/Primera%20entrevista%20a%20Al%C3%A9x%20Rigola.mp4?dl=0

que aquí se plantea y permitan desarrollar expresiones inmersas en la “transmedialidad externa”, en el marco de una “experiencia sensible ampliada” congruente con el entorno en el que se generan. Para lo cual, utiliza los recursos de significación que estos cuadros contemplan (cuyo uso de los elementos de la dramatología puede variar de acuerdo a cada caso), articulados con la experiencia que se pretende plantear al público que así la acoja:

Tabla 1.

Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"

			TIEMPO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE TIEMPO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Nexos:	elipsis*, pausa* y suspensión**
					Ausente: en función de la exploración	Orden (ruptura):	anticipación*
						Frecuencia:	singulativa y repetición dramática*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha)	Velocidad:	isocronía ralentizada* y condensada**
					* *el grado latente en* función *de la exploración*	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* * *el grado ausente en función del descubrimiento*	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Nexos:	elipsis*, pausa**
					y la exploración	Orden (ruptura):	regresión* y anticipación**
						Frecuencia:	iteración*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha)	Velocidad:	isocronía ralentizada* y condensada**
					* *el grado latente en función del descubrimiento*	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* **el grado latente en función de la exploración*	Perspectiva:	externa e interna*
						Distancia:	simple y compleja*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Nexos:	Resumen* **
					de la experimentación	Orden (ruptura):	regresión* **
						Frecuencia:	singulativo, repetición dramática *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha)	Velocidad:	isocronía ralentizada* y condensada**
					* *el grado latente en función del descubrimiento*	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* **el grado latente en función de la experimentación*	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
			Plano dramático basado en la transmedialidad		Duración absoluta y perspectiva externa		

CLAVE

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la dramaturgia basada en la transmedialidad
Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten
Integra el concepto de tiempo de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Nota. Elaboración propia.

Tabla 2.

Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y el espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral

			ESPACIO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL ESPACIO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/ experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	cerrado
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Espacio:	múltiples, simultáneos (3 repeticiones) (con elementos inmersivos y documentales)
					Ausente: en función de la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoros*
						Distancia:	icónica**, metonímica*
					Relación con los elementos de espacio (a la derecha) * *el grado latente en función del descubrimiento* * * *el grado ausente en función de la exploración*		
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/ experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO EMPLAZADAS DE ACUERDO A SUS GÉNEROS	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta total
					Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración	Espacio:	único (por experiencia en cada lenguaje)
						Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
						Distancia:	icónica* y convencional
					Relación con los elementos de espacio (a la derecha) * *el grado latente en función del descubrimiento* * **el grado latente en función de la exploración*		
		EXPLORACIÓN	Historia/ experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta parcial
					Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación	Espacio:	único y específico (*site-specific*)
						Signos de espacio:	verbales**, sonoros*
						Distancia:	convencional e icónica * **
					Relación con los elementos de espacio (a la derecha) * *el grado latente en función del descubrimiento* * **el grado latente en función de la experimentación*		
			Plano dramático basado en la transmedialidad		Espacio de la comunicación		
					Estructura		

CLAVE

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra conceptos de espacio y objeto teatral de Anne Ubersfeld en la *Semiótica Teatral* con el de espacio que incluye el accesorio de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del espacio patente, latente y ausente.

Tabla 3.

Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y el personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral

			PERSONAJE DE LA DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL PERSONAJE	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente: Ausente: en función de la exploración Relación con el personaje (a la derecha) y * *el grado latente en función del descubrimiento* * * *el grado ausente en función de la exploración*	Personajes y acción: Distancia: Perspectiva:	sustanciales* y funcionales ** humanizados, idealizados*, degradados* externa e interna*
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO, EMPLAZADAS DE ACUERDO A SUS GÉNEROS.	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración Relación con el personaje (a la derecha) y * *el grado latente en función del descubrimiento* * **el grado latente en función de la exploración*	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	sustanciales y funcionales* principales y secundarios* idealizados * ** y degradados* externa e interna*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación Relación con el personaje (a la derecha) y * *el grado latente en función del descubrimiento* * **el grado latente en función de la experimentación*	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	sustanciales (público) principales humanizados externa* ** e interna
			Plano dramático basado en la transmedialidad		Espacio de la comunicación Estructura		

CLAVE

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de personaje de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Tabla 4.

Recursos de significación de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Signos y recursos sensoriales aplicados al tiempo	
Signos en la escena utilizados (Categorías Fischer-Lichte)	Recursos sensoriales utilizados
Accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: gestuales, mímicos y proxémicos	visuales

Signos y recursos sensoriales aplicados al espacio	
Signos en la escena utilizados (Categorías Fischer-Lichte)	Recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Signos y recursos sensoriales aplicados al personaje	
Signos en la escena utilizados (Categorías Fischer-Lichte)	Recursos sensoriales utilizados
Accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: gestuales, mímicos y proxémicos	visuales
Conceptos tomados de *La Semiótica Teatral* de Erika Fischer-Lichte	

1. Concepciones teóricas y nociones propuestas

Desde los años noventa, el impacto de la tecnología ha marcado aún más las propuestas escénicas. La noción de transmedialidad, que Henry Jenkins (2003, 2006, 2007) elabora inicialmente vinculada a la literatura, los audiovisuales y videojuegos, se ha extendido a las tablas. En este nuevo siglo llama la atención la experimentación en este campo, con propuestas como la emprendida por la Royal Shakespeare Company en el 2010, bajo el nombre de *Such a Tweet Sorrow* (2010), a las que se refieren Grande y Sánchez (2016), así como Carlos Alberto Scolari[16] (2014) en su artículo *Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital.* En esta creación, los actores interactúan a partir del uso de una plataforma virtual en la que se desarrolló el drama que se transmite en vivo, al que asistieron los usuarios de Twitter durante varias semanas, en torno a la historia de *Romeo y Julieta,* de William Shakespeare.

Sin embargo, pese a lo innovador que esto suena, no se ha identificado el posible comportamiento de los elementos de significación existentes dentro de las obras de teatro contemporáneo y los lenguajes que articulan, que pueden ser utilizados como recursos de divulgación para ampliar el universo de la ficción bajo una lógica transmedial; la misma que podría incluir múltiples creaciones en diversos soportes artísticos sin dejar de responder a una dramaturgia preestablecida.

El estudio de dichos elementos resultaría beneficioso para evidenciar las posibilidades de la dramaturgia, que ahora empieza a incursionar en este territorio, sin dejar de lado los aportes realizados desde la contemporaneidad, especialmente en torno al debate sobre la palabra en la escena, así como frente a los cuestionamientos que sobre la realidad y la

[16] Catedrático argentino que se desempeña principalmente en España, en el campo de la comunicación. Actualmente colabora con la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. Más información se puede encontrar en el siguiente link:
https://hipermediaciones.com/autor/

tecnología se plantean. Esto, con el afán de fijar el acento de la creación en las tablas y no en las expresiones que a ella se asocian, así como en la intención de aprovechar las posibilidades dramatúrgicas propias de este arte –ahora inmerso en un nuevo contexto creativo, que en realidad le es bastante afín–.

Para abordar esta problemática, es importante recapitular, entonces, ciertos planteamientos que definen los conceptos a utilizarse en la presente investigación.

Transmedialidad y teatro

Frente a la transmedialidad, esta investigación distingue dos formas de entenderla en el teatro. La primera se refiere a los lenguajes que se utilizan dentro de la escena; y la segunda a la articulación de un montaje teatral con otros formatos artísticos o plataformas que formen parte de una propuesta aún más amplia. Para lo cual el presente documento propone dos términos que las distingan, ya que el análisis de cada una de ellas, en torno a sus propias especificidades, resulta más que necesario. Con tal finalidad se pretende distinguir las que aquí se denominarán "transmedialidad interna" y "transmedialidad externa".

La "transmedialidad interna"

Esta primera instancia, parte del cruce de lenguajes en la escena, postura que encuentra ecos en las premisas explicadas por Fernando de Toro (2001), en su artículo *Transdisciplinariedad, semiología, transmedialidad: Los espectáculos transmediales de Alberto Karupel y multimediales de Robert Lepage*. Este documento, menciona cómo los elementos multimediales que se utilizan para crear pueden integrar varios formatos al mismo tiempo y los vincula con la transmedialidad y la semiología, dado el carácter complementario que existe entre ambas. Así mismo, evoca la utilización de la tecnología en la escena, a partir de la década de los 90 –que produce nuevas alternativas para la utilización de la imagen y es en este contexto que el autor considera que se genera el teatro transmedial–; proceso que

también responde a la disolución de las características de distintas disciplinas que al entrar en contacto "disuelven sus especificidades constitutivas" (De Toro, 2001, p. 2) para generar nuevos conocimientos, es decir que transitan de la interdisciplinariedad, donde aún sus límites son claros.

Cabe mencionar que la autora de esta investigación asiste a la obra *Kanata*[17] (2018) , que Robert Lepage (nacido en Canadá, 1957) dirige con el elenco del Teatro del Sol; una obra donde la escenografía se presenta principalmente mediante proyecciones que permiten al espectador transportarse a la realidad en la que está inmersa la protagonista y comparte con ella el espacio como pura imagen. Un mundo que resulta una construcción en la que se vio forzada a sumergirse. La obra aborda la realidad de los aborígenes canadienses que fueron apartados de sus orígenes y enfrentan los estragos de una eterna extrañeza.

Figura 1.
Kanata (2017), Robert Lepage



Nota. El escenario al final de la función. Elaboración propia.

Esta propuesta va de la mano con lo estipulado por Alfonso de Toro (2002), en su *artículo Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de la teoría postmoderna y postcolonial de la "hibridez" e "inter-medialidad",* en el que se la vincula con la hibridez, que contiene "unidades que se resisten a ser asimiladas por estructuras superiores" (De Toro, 2002, p. 119);

[17] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en la Sala de Conciertos de Atenas, el 14 de julio del 2019, en el marco del Festival de Atenas y Epidauro.

la misma que se encuentra en los márgenes y articula formas. A su vez, se la diferencia del sincretismo, en cuanto este término se conecta con la denotación de un 'estado impuro'" (de Toro, 2002, p. 120). Para este autor, la "transmedialidad no se trata como un fin en sí mismo, sino como hibridez, es decir, como un instrumento al servicio de la descripción e interpretación del hecho teatral" (De Toro, 2002, p. 131).

Si bien Alfonso de Toro (2002) resalta que "el teatro se define sobre la base de campos, materiales, objetos y procedimientos de gran diversidad, entre otros, imágenes, juego y efectos de luces, proyecciones visuales, actores, cuerpo, biografías, autobiografías, pastiche, mezclas, etc." (De Toro, 2002, p. 132), encuentra en la transmedialidad una característica constitutiva, pues transita de la propuesta del dramaturgo, a la del actor y luego al espectador; y engloba una serie de recursos destinados a todos los sentidos inmersos en este recorrido. Si bien este proceso no es el único posible, ejemplifica las transiciones de las que el teatro no puede escapar. A su vez, deslinda al prefijo trans- del consumo al que puede ser vinculado, y lo acerca a la convergencia de diversas entidades, inmersas en una interacción dinámica.

Cabe mencionar que las propuestas artísticas de Robert Lepage, a las que se refiere Fernando de Toro (2001), junto a las de Ivo van Hove, Guy Cassiers y Katie Michell, son consideradas actualmente por José Gabriel López Antuñano[18] (2016), en su libro *La escena del siglo XXI* como poéticas que han "realizado aportaciones al teatro en estos último años" (López, 2016, p. 8). En el caso de estos artistas, desde el campo que el autor define como el de los "audiovisuales en la escena". En relación a Lepage, a lo largo de su trayectoria, contrasta su inclinación a la espectacularidad con las propuestas que incluyen como temática la identidad y la memoria, sobre las que afirma que:

[18] Catedrático español, especializado en teatrología que se desempeña especialmente en la UNIR . Más información en el siguiente link:
https://academiadelasartesescenicas.es/jose-gabriel-lopezantunano/

> El procedimiento dramatúrgico para esta búsqueda y construcción de la identidad se apoya en historias muy variadas, como lo son los espectáculos de Lepage, que inscriben en un mismo proceso, la sucesión fragmentada de pequeños micro relatos, incluso interrumpidos, que se completan en el transcurso de la fábula" (López-Antuño, 2016, p. 285).

Este pensamiento afincado en el uso de la transmedialidad como herramienta, Fernando de Toro (2001) considera, "marca el fin de la epistemología introducida en el Siglo de las Luces que estableció la noción misma de disciplina, introduciendo así la fragmentación y la especialización del conocimiento" (De Toro, 2001, p. 3) y se diferencia de la interdisciplinariedad, donde cada campo de acción mantiene sus límites. Frente a la permeabilidad que la transmedialidad provoca, se encuentra también el cambio continuo entorno al conocimiento mismo que se reconfigura de manera constante, convirtiéndose, como lo concibe el autor, en una práctica. En este espacio coincide con la semiología, que desde sus inicios guarda esta condición. "La transdisciplinariedad de la semiología se inscribe en el hecho que es extensiva a todo lenguaje" (De Toro, 2001, p. 4).

En este acercamiento transdisciplinario –y por ende mutable– "cada objeto de conocimiento posee sus propias problemáticas" (Fernando de Toro, 2001). A su vez, esta voluntad de constante adaptación se vuelve necesaria, pues como el mismo autor recapitula, se vienen anunciando desde hace treinta años el fin del arte y luego el del teatro, cuando en realidad se trata de la emergencia de otras formas de llevarlo a cabo, que en alguna medida siempre han estado presentes. Ante el posible asesinato del teatro por parte de la tecnología, Fernando de Toro (2001) concuerda con Alfonso de Toro (2002) al anunciar que la transmedialidad está presente en el teatro desde sus orígenes y que esta investigación simplemente continúa.

Es así que esta tesis estipula la noción de "transmedialidad interna" para referirse al cruce de lenguajes inherentes al teatro y que puede incluir también a la tecnología. A su vez, resalta en la "transmedialidad interna" las reflexiones tomadas de Fernando de Toro (2001) en torno a la disolución de los límites que genera nuevos conocimientos y posibilidades; así como de Alfonso de Toro (2002) sobre las posibilidades que se generan en los márgenes y sus interrogantes frente a la especialización del conocimiento.

Tabla 5.
Postulados sobre la transmedialidad que se adoptan de Fernando de Toro (2001) y Alfonso de Toro (2002)

Postura frente a la transmedialidad	**Posturas adoptadas para la "transmedialidad interna" frente a los lenguajes que articula, que se aplicarán en la propuesta práctica**	**Posturas de la "transmedialidad interna" frente al conocimiento que genera, que se consideran para la propuesta práctica**
Reflexiones tomadas de Fernando de Toro (2001)	Disuelve límites	Genera nuevos conocimientos
Reflexiones tomadas de Alfonso de Toro (2002)	En los márgenes se articulan formas	Fin de la especialización del conocimiento

Distinción necesaria cuando la hibridación acoge propuestas que deben ser manejadas sin descuidar ninguno de los recursos que convoquen, para que de ese cuidado afloren nuevas posibilidades. A parte de lo que exponen ya los autores que se abordan, en esta tesis se pretende precisamente interrogar qué tan pertinente resulta acercarse al teatro como un simple *set* de grabación, en propuestas que privilegian los lenguajes audiovisuales, sin articularlos con las necesidades y características particulares del arte escénico. Vence quizás entonces la espectacularidad, a primera vista, pero la obra como tal en realidad se ve perjudicada. *Sombra*

(2016), obra de una de las más prestigiosas creadoras contemporáneas, Katie Mitchell, a la que la autora de esta tesis asiste en el marco del Festival Grec (Barcelona, 2018), bien podría ser por momentos un ejemplo de esto; sin duda disonante ante el espectro normalmente impecable que maneja, pues en la trilogía que comprende a *Cristina de la señorita Julia, Viaje a través de la noche* y *El tapiz amarillo*, en las que también indaga sobre el universo femenino, se considera que sus creaciones "se apartan mucho de la simple utilización de los audiovisuales en la representación escénica, hasta el punto de introducir la discusión acerca de qué medio es el preponderante" (López Antuñano, 2016, p. 327).

A su vez, José Gabriel López Antuñano (2016), en su libro *La escena del siglo XXI*, manifiesta que:

> Estos tres montajes, al margen de la peculiaridad de tratarse de las distintas fases evolutivas de una película (filmación, montaje y exhibición) presentan una nota común, la actuación en directo de los actores delante de una o varias cámaras, la selección de los planos por un realizador y la proyección de la sucesión de los escogidos, que, proyectados sobre una pantalla, cuentan la historia. El espectador tiene la opción de seguir la fábula a través de la pantalla o de depositar su mirada en los diferentes *set* de grabación, obteniendo de esta manera una visión bastante fragmentada de la fábula, como se deducirá de la descripción de los espectáculos. (López Antuñano, 2016, p. 327)

A partir de tal reflexión, esta tesis considera que quizás en dicho comentario radique la diferencia palpable con *Sombra*. En ella, la acción presentada en la pantalla y en la sala resultan reiterativas, develan el artilugio de lo que se mira, no existe tensión entre los lenguajes que se utiliza y se privilegia por momentos un tipo de actuación que no tiene sentido sobre las tablas.

Eurídice en escena, se desmaya, pero no hay nada orgánico en su caída. Se transmite en la pantalla una toma, centrada solamente en las extremidades del personaje, visualmente interesante, pero que devela la frialdad de la actuación para la cámara transmitida por el resto

del cuerpo de la protagonista que también está en una obra de teatro. La misma que, en otros momentos, sostiene en todo su cuerpo un nivel de tensión adecuado para el escenario, pero que ahora se abandona. Se desnuda el artilugio, se acaba la magia. Eurídice cae, mordida por la serpiente, y la obra se desmorona junto a ella. Se presenta aquí una variación frente al mito, ella se libera de Orfeo y abraza esta opción, pero solamente en el discurso, pues el cuerpo languidece en las tablas sin mayor expresividad. La "transmedialidad interna", bajo este manejo, termina por desvirtuar toda la propuesta conceptual de Mittchel.

Figura 2.
Sombra (2016), Katie Mitchell



Nota. El escenario al final de la función. Elaboración propia.

Analizar y utilizar los recursos concienzudamente es un imperante del campo que aquí se denomina como "transmedialidad interna"; el mismo que bajo la noción de transmedialidad a secas es también el que esbozan Marco Antonio Espinoza y Raúl Miranda (2009) en su libro *Mutaciones escénicas: mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo* y que lo remiten al campo de la hibridez; por medio del diálogo que entablan los distintos medios, sean estos lingüísticos o no y que incrementa su incidencia, como recurso de significación que desafía los límites de los lenguajes que integra. Además, señalan que "la transmedialidad en el teatro, se manifiesta en la permeabilidad de las diversas disciplinas con las otras." (Espinoza y Miranda, 2019, p. 47).

Finalmente, cabe recordar que en el recorrido que se realiza más adelante por los antecedentes de la que en esta tesis se denomina "transmedialidad interna", se toma también como referencia no solo a teóricos latinoamericanos, sino también a creadores de la región. Particularidad que, en el prefacio de *Dramaturgias de la imagen*, Sánchez (2002) considera como un espacio que podría aportar a su investigación, aspecto que extraña en su propio texto y considera podría aportar a la reflexión que propone. La misma que ha sido catalogada por Adame (2006) como un recorrido que dilucida el legado de lo escénico dentro de lo poético y que, para esta investigación, incluye también importantes claves a través de múltiples sentidos, no solo radicados en la visualidad.

La "transmedialidad externa"

Por otro lado, es posible acercarse al mismo término, *transmedialidad*, a partir de los postulados inicialmente desarrollados por Henry Jenkins (2003, 2006, 2007), que parten del análisis de obras audiovisuales que se sirven también de otros soportes o plataformas para expandir la ficción que construyen. Es así que propone el concepto de "narrativa transmediática" en sus artículos *Transmedia Storytelling y Transmedia Storytelling 101* como la capacidad de transmitir un hilo narrativo expuesto en distintos soportes, entendidos como medios de divulgación. Si bien cada uno de ellos desarrolla una historia autónoma, todos forman parte de una ficción aún más extensa y compleja, que el autor denomina mundo.

A partir de estos planteamientos, Carlos Scolari (2014) continúa una serie de investigaciones con un enfoque centrado en el periodismo, así como en las estrategias de consumo. Sin embargo, una de ellas resulta particularmente relevante para la investigación que aquí se desarrolla. En este contexto se recuerda que la transmedialidad, no es una característica exclusiva de la narrativa reciente, está se vincula al ser humano desde el inicio de la tradición oral misma. La cual se encuentra ligada íntimamente al germen del teatro (Berthold, 1874a),

como lo expone detenidamente José Sanchis Sinisterra[19] (2012), en su libro *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*. No obstante, Scolari (2014) solo llega a vislumbrar la participación de este arte en función de la creación de una película o programa televisivo, dada, claro, la particularidad de su estudio.

Situación similar se evidencia en las reflexiones de Robert Pratten[20] (2011), quien en su didáctico texto *Getting Started with Transmedia Story Telling*, elabora una guía práctica sobre las distintas etapas que un proyecto transmedial debe abarcar, pero apenas menciona al teatro dentro del mar de posibilidades que enuncia y lo hace con un solo sencillo ejemplo, en el cual una obra se presenta en la calle a una misma hora, para sincronizarse con el paso de un avión.

Las posibilidades inmersas en este campo, serán desarrolladas en el terreno artístico teatral con mayor profundidad por Belén Santo-Olalla (nacida en Madrid, 1983), directora y dramaturga española, que colabora con Pratten y luego establece su propio trabajo en Madrid, con su Grupo Stroke 114. La creadora combina el teatro con el uso de software y plataformas tecnológicas y resalta la importancia de la experiencia del público en este arte, considerando que esta característica es la que se vuelve adecuada para los propósitos de una obra transmedial, que se difunde en múltiples soportes, pues en ambos casos, la importancia de los participantes resulta imperante.

Aunque se inclina por pensar que el teatro como lo conocemos mutará en el futuro hacia otras formas, considera que estas están generando ya una nueva gramática para contar historias, como lo manifiesta en la entrevista realizada por Ágnes Bakk (2017), *Transmedia Storytelling in the Performing Arts, a New Grammar to be Learned: an Interview With Belén Santa-Olalla*.

---

[19] Sin duda uno de los dramaturgos y directores españoles contemporáneos más prolíficos y reconocidos, su trabajo explora los vínculos escénicos y literarios del texto. Actualmente dirige el Nuevo Teatro Fronterizo, anteriormente, entre otras múltiples actividades, fue catedrático del Instituto del Teatro, de Barcelona. Más información al respecto se puede encontrar en el siguiente link: http://www.naque.es/libreria–de–teatro?id=120

[20] Consultor y conferencista cuya actividad laboral gira en torno a la transmedialidad. Más información en el siguiente link: https://uk.linkedin.com/in/robertpratten

Comentarios que van de la mano con lo manifestado en el artículo *Inmersivo, transmedia y 3D: el futuro del teatro ya está aquí*, en el que Begoña Donat (2018), recoge que "el teatro que viene pone al espectador en el centro de la experiencia. En un contexto de hiperconexión digital, las propuestas que pueden romper el sortilegio de pequeñas y medias pantallas, para atraer al público a las artes escénicas apuestan por sumergir a la audiencia en las historias". Cabe mencionar que estas propuestas están dirigidas al público *millenial*, especialmente.

Santa-Olalla adapta, dentro de su trabajo creativo, la novela *El proceso* de Franz Kafka[21] (nacido en Praga, 1883). Su propuesta incluye una exposición itinerante, fotografía, *performance* en espacios públicos, paquetes postales, citaciones, interacciones con plataformas *online,* para generar en el público una experiencia que arranca días antes de la obra. El espectador vive una persecución previa a su visita al teatro, es interpelado al llegar a la obra, para luego asistir a la adaptación escénica de la novela. Los recursos empleados en este caso, más que relacionarse con los lenguajes del montaje, se escogen para generar una sensación de persecución en los asistentes (Santa-Olalla, 2017).

Es decir, a ojos de esta tesis, en todo este recorrido, no se ha considerado articular los lenguajes que el teatro integra desde sus orígenes (característica que mencionan en mayor o menor medida tanto Alfonso de Toro, como Fernando de Toro y Sanchis Sinisterra y que es la base de la hipermedialidad latente en este arte), con otras obras artísticas en distintos soportes (reflexiones que en alguna medida se extrañan en las propuestas de Jenkins, Pratten, Scolari).

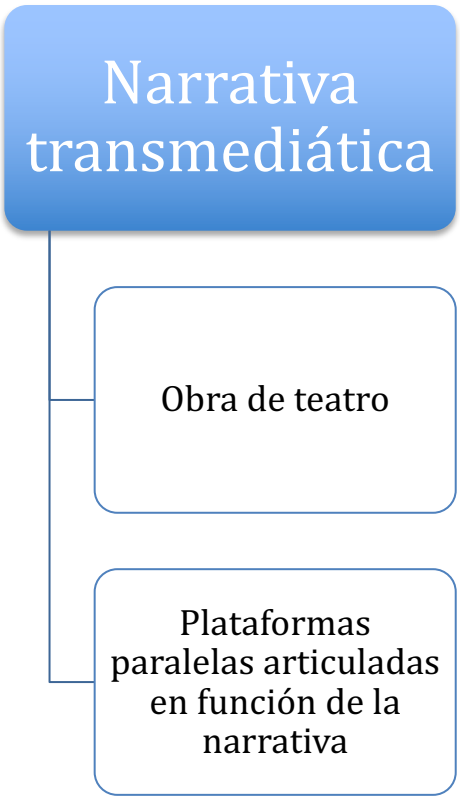
En el caso de Santa-Olalla, ella tampoco aborda este acercamiento desde los lenguajes de su propuesta escénica. Cuando la autora de esta tesis le entrevista[22], al plantearle esta

[21] Información sobre la obra disponible en este link: https://www.youtube.com/watch?v=5y_87HKkLbY

[22] El video de la entrevista está disponible en el siguiente link: https://www.dropbox.com/s/0skt3zai6319bvf/Entrevista%20a%20Bel%C3%A9n%20Santa%20Olalla.mov?dl=0

posibilidad, Santa-Olalla considera que esta propuesta resultaría interesante para un proyecto creativo, siempre y cuando vaya acompañada de la propuesta narrativa que ella privilegia. En esta misma entrevista se evidencia que si bien Santa-Olalla tiene estudios formales en Comunicación, tanto en España como en Inglaterra, está interesada en el teatro desde su infancia y que posteriormente se formó principalmente en este campo en la Escuela de Jorge Eines. La posibilidad de combinar la comunicación y el teatro, considera le ha permitido reflexionar sobre los formatos para contar historias y cómo este parámetro define a los artistas y ha despertado en ella un interés por profundizar en propuestas inmersivas y colectivas. Recalca que ella se inclina por contar historias en diversos formatos y que esta posibilidad la encuentra principalmente a través del transmedia, utilizando los medios que considere los mejores para contar esa historia. A criterio suyo, la experiencia escénica se basa en la capacidad de sorprender y generar novedad, así mismo piensa que la información que recibe el público antes de entrar al teatro afecta completamente la experiencia. Observación que va de la mano con la propuesta que esta tesis pretende generar, en la cual no solo se toma en cuenta la experiencia que se quiere moldear, también se trabaja en torno a los lenguajes que se escogen para la puesta en escena como parte integral también de la propuesta expandida a otros formatos, cuyos recursos de significación siguen alimentando el sentido de la obra. Apunte que permite al estudio que aquí se viene desarrollando, considerar la diferencia entre la narrativa transmediática que utiliza Santa-Olalla y aplica al teatro y la "dramaturgia basada en la transmedialidad", que aquí se conceptualiza. Esta integra los lenguajes que utiliza la "transmedialidad interna", con la propuesta de "transmedialidad externa", sin duda ligados también a una temática, una experiencia y un sentido claramente definido en la propuesta artística como un todo integrado (Jijón, 2019a).

Figura 3.
Esquema de la narrativa transmediática vinculada al teatro, a partir de la visión de Jenkins, Scholari, Pratten y Santa-Olalla



Nota. Cabe mencionar que el espacio y el tiempo en este esquema no necesariamente establecen vínculos entre la obra de teatro y las piezas paralelas que con ella se articulan. Esta es una figura de elaboración propia.

Figura 4.
Esquema para la "dramaturgia basada en la transmedialidad", propuesta por la autora de esta tesis



Nota. Cabe mencionar que el espacio y el tiempo en este esquema no necesariamente establecen vínculos entre la obra de teatro y las piezas paralelas que con ella se articulan. Esta es una figura de elaboración propia.

Anteriormente a estos planteamientos y propuestas, María Ángeles Grande y María José Sánchez ya publican el artículo *Posibilidades de un teatro transmedia*, en el cual analizan propuestas vinculadas al teatro dentro de "las transformaciones tecnológicas que han propiciado nuevas estrategias composicionales y estéticas" (2016, p. 64) y abordan la observación de obras de grupos emblemáticos, que han recurrido ya estás estrategias, no siempre como eje de la propuesta.

Al referirse a la Fura dels Baus las autoras, se centran en *Afrodita y el juicio de París*[23] (2013), pieza a partir de la cual, consideran, se marca un punto de quiebra en la trayectoria de

[23] Registro de la obra disponible en https://www.youtube.com/watch?v=SfiAIcDkukk&t=9s

la Fura, pues sus propuestas “pueden considerarse no ya teatro digital, sino teatro transmedia” (Grande y Sánchez, 2016, p. 68). Argumento que respaldan al señalar que:

> A través de otros medios, en concreto de Internet y sus diversas plataformas como Facebook, Instagram o Twitter, la compañía proporciona datos, información sobre espectáculos, acerca del proceso de construcción de estos, a veces sobre ciertos aspectos de la recepción que en cierto sentido expande la narrativa del espectáculo y se añaden como un estrato de textura. (Grande y Sánchez, 2016, p. 68).

Ahora bien, tras leer a Grande y Sánchez (2016), esta investigación se plantea cautelosamente, si es posible cuestionarse entonces –sin desmerecer el trabajo de esta compañía y su propuesta artística– si no era posible ir incluso un poco más allá, pues la obra aborda una de las historias de amor más antiguas de la literatura occidental, ¿no habría sido también posible integrar estos recursos tecnológicos con sus dinámicas y usos hoy tan frecuentes en entorno al tema, considerando que los diálogos amorosos en la actualidad se sostienen mediante múltiples plataformas tecnológicas?

Figura 5.
Afrodita y el juicio de Paris (2013), La Fura dels Baus



Nota. Recuperado de https://www.lafura.com/obras/afrodita-y-el-juicio-de-paris/

Finalmente, en el blog de Rosa Carbonell (2019), bajo el título *Espectadors insurrectes i okupacions transmèdia (algunes reflexions),* se encuentra un análisis sobre la dramaturgia

y https://www.youtube.com/watch?v=oOlrdBGdfM8

transmedia, como en este caso la denomina la autora en cuestión, que contempla a la dramatología como una herramienta adecuada para abordar este campo. El artículo se centra en los elementos de espacio y tiempo; y en algunas de sus posibles características: ausencia, latencia, simultaneidad, así como en su carácter diegético. No contempla a los personajes, dentro de los elementos que aborda, ni a otras categorías relevantes para el presente estudio, pues a diferencia de la investigación que esta tesis genera, al parecer Carbonell pretende insertarse en una aproximación cercana al teatro moderno y aristotélico.

Cabe resaltar que la propuesta de Carbonell se ancla conceptualmente en la acampada del 15M en Madrid, pues considera que ahí se instaura una forma diferente de relacionarse y estar en el mundo gracias a la conectividad virtual. Momento sobre el que también reflexiona directamente Sanchis Sinisterra (2018), quien no deja de manifestar su fuerte cuestionamiento frente a la ausencia del teatro en el espacio público durante esta misma protesta.

Ahora bien, el escrito que aquí se está elaborando, si bien se interesa por la dramatología como instrumento, acoge visiones en torno al teatro contemporáneo europeo y latinoamericano, que pretenden establecer diferencias en la concepción de esta actividad en ambas regiones (como se explica detalladamente más adelante en este capítulo, en el apartado *Teatro contemporáneo rupturas en Europa y América Latina*) que van más allá de la coyuntura establecida por Carbonell (2019); en la cual, como menciona Sanchis Sinisterra (2018), hay otras aristas que considerar.

En función de los planteamientos anteriormente expuestos, el presente documento pretende diferenciar la "transmedialidad interna" como cruce de lenguajes existente dentro de la escena, de la noción de "transmedialidad externa". Esta última empata, en alguna medida, con la definición de narrativa transmediática expuesta por Henry Jenkins (2006) en el glosario de su libro *La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, y que la conceptualiza como: "historias que se despliegan a través de múltiples plataformas mediáticas,

y en las que cada medio contribuye de una manera característica a nuestra comprensión del mundo.” (Jenkins, 2006, p. 284).

Ahora bien, en este caso, dentro de la noción de ‘transmedialidad externa’ se pretende privilegiar la utilización de los lenguajes convocados dentro del montaje teatral para la creación de otras obras artísticas que generen una propuesta aún más amplia, con el fin de mantener el acento de la creación en la escena teatral y sus posibilidades expresivas. Característica que puede ser considera relevante, frente a las propuestas antes mencionadas.

El público, vínculo del teatro y la transmedialidad

Al adentrarse en el campo del espectador, al que se ha aludido ya, pero de forma breve, y que resulta de vital importancia en este tipo de propuestas, es pertinente referirse nuevamente a Pratten (2015), pues recoge pautas especialmente útiles para el enfoque aquí propuesto. Este teórico divide la experiencia del público en tres momentos: descubrimiento, experimentación y exploración. Las mismas que bien pueden ser entendidas como fases o etapas de las propuestas de José Sanchis Sinisterra (2002), en su libro *La escena sin límites: fragmento de un discurso teatral*, en el cual se refiere a la transición del espectador empírico al espectador implícito. Proceso que es descrito como la:

> “Construcción” de ese espectador deseado, que, si demasiado a menudo se parece notablemente al hombre o la mujer que han pagado su entrada y ocupan su butaca en la sala, en ocasiones ha de ser fruto de un trabajoso proceso- que es también placentero- por parte de todos los componentes de la relación teatral. (Sanchis Sinisterra, 2002, p. 227).

Este tema retoma el mismo autor en *El texto insumiso*, más de 15 años después, en el cual recuerda el recorrido de los planteamientos de Umberto Eco desde la literatura, cuando este último pretendía publicar *El nombre de la rosa* y requería de las primeras 100 hojas de la

novela para generar el proceso concienzudo de creación, no solo de su obra literaria, sino también del lector ideal para la misma, tras la cual crea el concepto de lector competente; actividad a la que se debe también Sanchis Sinisterra, como señala Cristina Ferradás (2012), en su libro *La construcción del espectador en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra,* al concluir que:

> Es el receptor implícito, verdadero destinatario del texto y quien decidirá si una vez atravesado el umbral del teatro, anula el texto, lo olvida o por lo contrario [citando a Sanchis Sinisterra] "lo prolongue en el mundo y lo transforme, lo relativice o atenúe al menos sus rígidos perfiles, sus duras aristas, su falsa evidencia". (Ferradás, 2012, p. 65).

Para realizar esta tarea, Sanchis Sinisterra (2002), como también lo señala Ferradás (2012) en su libro *La Construcción del espectador en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra*, transita al público por tres fases: la de despegue, en la cual este acepta entrar en la ficción; la de cooperación, en la que debe establecer conexiones e identificaciones que aclaren la ficción; y, por último, la fase de mutación, en la que la solución que se le presente, a su vez, genere una nueva inquietud.

En este proceso afloran contradicciones, que están tanto en el personaje como en el público, como los que aquejan a Rodrigo Díaz de Contreras, en *Conquistador o el retablo de Eldorado* (1985). El público recorre un camino emocional, desde el deseo de bienestar y de aventura, a la necesidad de reparación y la culpa.

De igual forma, Anne Ubersfeld (1997), en su libro *La escuela del espectador* resaltaba ya que:

> En el transcurso de la representación, el espectador no sólo está presente, lo que es una tautología, sino que es el destinatario en todo momento de los signos que no funcionan

> más que para y por él: la luz existe para ser vista y la música para ser escuchada (Ubersfeld, 1997, p. 307).

Este comentario recuerda a otros criterios de Ubersfeld (1998) presentes en su libro *Semiótica Teatral*, en este caso sobre el doble destinatario del texto, cuyo mensaje es tanto para el público, como para los actores en escena. Esta misma autora, establece la figura de alumno-espectador, que se acerca a la obra sin remitirla:

> A un *sujeto*, autor de palabras y fuente de sentimientos; se dejará llevar por una percepción *poética,* en vez de preguntarse si los signos no remiten acaso a un «exterior» que sería el principal causante; dejará de considerar lo que ve y lo que oye como el síntoma de un *yo,* de una subjetividad del personaje, débil sucedáneo de un ego trascendental. No percibirá el discurso de Macbeth (discurso verbal/no verbal) como la manifestación del alma y de los sentimientos (criminales) de un ser Macbeth. Se despojará así de extrañas confusiones y se procurará placeres imprevistos (Ubersfeld, 1997, p. 317).

Tras estos planteamientos es posible inferir que tanto el autor como el público se construyen. Estos placeres imprevistos a los que se refiere, encuentran ecos en el trabajo emprendido por Jorge Dubatti, en Buenos Aires.

Dubatti (2017), replica su taller *Escuela del espectador y las nuevas formas de la crítica*, en Quito-Ecuador, en el marco del Primer Congreso de Pedagogía Teatral, desarrollado en la Universidad Central del Ecuador[24], al que también asisten otros ponentes como Nixon García, reconocido director de teatro (nacido en Ecuador en 1960). En este contexto, Dubatti

[24] Taller que graba la autora de esta tesis y está disponible en los siguiente links: https://www.dropbox.com/s/5tc2yx9k63mzqua/dubatti%201.MP4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/hkkq4wz7vjhdq8r/dubatti%202.MP4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/nz8sezfvi1nfyj2/dubatti%203.MP4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/84n6rn15ltjqd8s/Dubatti%204.MP4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/0i67k2mm1i9kjyd/dubatti%205.MP4?dl=0

hace alusión al espectador voluntario o compañero y señala que es este el que la Escuela del Espectador pretende promover en su ciudad, lo compara con el espectador modelo, pero desde "la lógica de quien está sentado en la sala" versus el espectador real "que es un misterio", pues es imposible saber lo que piensa. Se refiere también al espacio de diálogo con los artistas y el público que sostiene periódicamente en Buenos Aires y recalca que de esta comunicación surge en los creadores una frase reiterativa: «no se me había ocurrido». Resalta entonces el rol creativo que el público también juega en la construcción del espectáculo. Postura que lejos de querer controlarlo, busca compartir con él, en un juego de complicidad.

Como ejemplo recapitula una experiencia tras ver la obra *Monteverdi Método Bélico*, del grupo el Periférico de Objetos, tras la cual fue invitado por tres mujeres de avanzada edad, como él señala, a tomar un café, pues querían entenderla mejor. Él no hizo más que introducir un par de temas para relacionar con la obra, como aclarar que la música incluida era *Los Madrigales* y fueron ellas las que se encargaron de seguir el análisis prácticamente solas e hilar el resto de la conversación, explica Dubatti. Luego, comenta, que se trataba de la madre de uno de los artistas, interesada en desentrañar el trabajo que acababa de ver y comprender a su hijo. Concluye entonces "no hay que subestimar a los espectadores en lo más mínimo."

Posteriormente en la ronda de preguntas, Nixon García, quien sostiene en Ecuador un grupo de teatro, una sala y un festival desde hace varias décadas, reflexiona sobre la importancia de una relación no clientelar con el público. Dubatti entonces comenta que el vínculo es existencial y no mercantil. Finalmente señala "una de las mejores cosas que podemos hacer, porque tenemos nuevas herramientas, es trabajar con el espectador, incluir al espectador, sumarlo como parte del acontecimiento" (Dubatti, 2017).

Si bien, Dubatti (2017) difiere de la noción de espectador emancipado y prefiere al espectador compañero, existen elementos planteados por Jaques Rancière (2008) en *El*

espectador emancipado que también resultan relevantes para la investigación que aquí se plantea.

Rancière (2008) mantiene una posición crítica frente al papel que cumple el público, cuestiona que el "ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar" (Rancière, 2008, p. 10), para posteriormente señalar que "hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos." (Rancière, 2008, p. 11). Posteriormente, crítica las dos fórmulas que el teatro emplea actualmente como alternativas para dicho fin, que le entregan al asistente un espectáculo extraño que debe descifrar, o que le "propondrá un dilema ejemplar, semejante a aquellos que se les plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Así se les hará agudizar su propio sentido de la evaluación de las razones, de su discusión y de la elección que lo zanja" (Rancière, 2008, p. 12). Finalmente, el autor apela por una ruptura de las que considera estrategias de dominación y sujeción existentes en estas mismas dinámicas y señala que en ese contexto:

> El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que está ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado" (Rancière, 2008, p. 20).

En esa medida es que el proyecto artístico que en el marco de esta tesis se diseña pretende vincular al público con la obra, generando a partir de la experiencia creativa de los asistentes un espacio de diálogo e intercambio con la escena. El mismo que contemple un

proceso de acompañamiento que se centre en el descubrimiento mutuo, tanto para quien propone la experiencia, como para los que a ella se suman.

Esta Práctica difiere sustancialmente de los ejercicios inherentes a la transmedialidad en otros campos creativos, como los reseñados por Jenkins (2006), cuando recapitula la pugna entre las productoras que tienen los derechos de autor de las obras transmediáticas netamente comerciales, con las propuestas creativas que surgen del público; y alaba incluso la creatividad y la factura de los *fans* de *Star Wars*, por ejemplo y las historias paralelas que pueden llegar a crear.

Tal relación es diametralmente opuesta a la emprendida en obras teatrales como las del artista mexicano Aristeo Mora de Anda, quién en su obra *Cortar, copiar y pegar* (2015) genera la biografía ficcional de su abuelo paterno, del cual en realidad poco conoce, a partir del acercamiento previo a la sensibilidad del que luego será su público, al que de hecho entrevista. Así, crea una pieza tan conmovedora para los asistentes, como para él, que desafía los límites de la realidad y la ficción.

Figura 6.
Cortar, copiar y pegar (2015), de Aristeo Mora



Nota. Recuperado de https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-trabajo-de-aristeo-mora-de-anda-llega-a-casa-mitomana

La experiencia sensible

Sin embargo, esta no es la única característica que difiere de los usos mercantiles y políticos que caracterizan a la narración transmediática a las que se refiere Jenkins (2006). A su vez, es por eso que la presente propuesta no se inclina por la estructura netamente aristotélica.

Este proyecto de investigación en función del proyecto creativo que plantea, busca trabajar en función de la estimulación de nuevos espacios de descubrimiento para el espectador, a partir de las tensiones que afloren por el uso de los lenguajes que la obra conjuga y de sus diversos recursos, en este caso, dentro y fuera de la escena. Planteamientos cercanos también a los estipulados por Jean-Frédéric Chevallier (2011) al referirse a la experiencia sensible.

Este filósofo y artista en su texto, *Fenomenología del Presentar* analiza las innovaciones de la escena en el contexto contemporáneo y plantea el término *artes del presentar* para definir la experiencia estética que, entre otras cosas, articula tensiones que, como premisa, se ponen intencionalmente en juego sobre el escenario, por medio de lenguajes que se contraponen. Su propuesta privilegia el sentir, previo al pensar, para intensificar la experiencia sensible del espectador; el autor recoge las palabras del poeta Henri Michaux, al recordar que la contemplación trae implícita la acogida en el marco de una experiencia. “Es la misma misteriosa cronología: primero uno se siente acogido, bienvenido, relajado y, por ende, puede contemplar” (Chevallier 2011, p. 66). Es el presente el que se intensifica despertando el deseo de adentrarse aún más. Para el artista, esto se traduce en fuerzas y necesidades; para el espectador, en realidades posibles, explica Chevallier.

Es así que, a partir del debate teórico previamente desarrollado, la presente investigación define como *“*transmedialidad interna”, al cruce de lenguajes existente dentro de una obra teatro y “transmedialidad externa” a la relación establecida entre la obra de teatro y

los lenguajes en ella inmersos, con los medios artísticos o soportes de divulgación necesarios para la creación de una pieza aún más extensa en el tiempo y el espacio.

De igual forma, las nociones de historia y mundo, concernientes a lo que aquí se denomina "transmedialidad externa", serán sustituidas por las de "experiencia sensible eje" y "experiencia sensible ampliada" respectivamente, con el fin de generar una relación con el espectador a partir de los sentidos a los que apelan los lenguajes del montaje escénico y sus recursos de significación; los mismos que alimentaran mediante los sentidos del espectador las fases de descubrimiento, experimentación y exploración, recapituladas por Pratten, en alguna medida cercanas a las establecidas por Sanchis Sinisterra en torno al despegue, cooperación y mutación, pero sin utilizar una dramaturgia netamente aristotélica. Por lo tanto, resulta pertinente ahora definir lo que esta investigación plantea como "dramaturgia basada en la transmedialidad".

'Dramaturgia basada en la transmedialidad'

Para definir "dramaturgia basada en la transmedialidad", las posturas anteriores resultan de fácil asociación con las de Joseph Danan[25] (2010), en su libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* –en el que, de hecho, una de las referencias es Chevallier-. En este texto en particular, Danan se pregunta "¿Qué sería entonces de una dramaturgia que no extrajera su lenguaje de las figuras de la mímesis?" (Danan, 2012, p. 49), no sin dejar luego de mencionar que para que "haya dramaturgia es preciso que se ponga en juego –y en relación– tres términos o tres fuerzas: la acción, el pensamiento… y el teatro, es preciso que haya organización de la acción en función de la escena." (Danan, 2012, p. 50).

[25] Catedrático e investigador, trabaja en torno al teatro. Colabora principalmente con la Univesidad Nueva Sorbona, Paris III. Más información al respecto se puede encontrar en el siguiente link http://bienalbp.org/bp17/academicos/joseph-danan/

Es justamente esta característica la que el planteamiento de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" rescata: la organización en función de la escena, que integra sus lenguajes a otras expresiones artísticas, ligadas a una "experiencia sensible ampliada", pues la propuesta que la autora de esta investigación está articulando, si bien es claramente experimental, requiere también de una estructura base para trabajar, ya que debe integrar múltiples manifestaciones creativas en función de una sola obra. Danan (2012), de alguna forma, solventa la necesidad de fijar un punto medio entre las definiciones que genera, con los enfoques que él denomina dramaturgia 1 y dramaturgia 2. La primera centrada en el texto y la segunda en el tránsito (Danan, 2012) del mismo hacia el escenario. A lo que posteriormente acotará: "Si la dramaturgia es el orden de la composición, se entiende que deba mutar para sobrevivir a este nuevo ordenamiento del teatro" (Danan, 2012, p. 53). De esta forma, la "dramaturgia basada en la transmedialidad" pretende generar una experiencia sensible en múltiples soportes artísticos, que tengan como punto de confluencia el montaje teatral, donde se reorganicen todos los lenguajes inmersos en la propuesta, pues:

> La dramaturgia es la que realmente anima la escena teatral, provenga o no de un texto dramático –sin embargo, creo yo, siempre existe un texto en un momento u otro del proceso: obra de teatro, texto-material, programa, "texto dramatúrgico", notas preparatorias o notas de intención –ya sea visible o invisible– (Danan, 2001, p. 65).

La propuesta aquí planteada sobre la dramaturgia se inserta en esta visión, pues responde a la búsqueda de nuevas formas, ya que como recuerda el autor, al ser así, el "texto dramático también lo será a su vez" (Danan, 2012, p. 103). Danan recalca que su afán no es oponer las obras con textos a los que no las tienen, sino el abordar los "modos de producción de textos diferentes, asignándoles un lugar en la representación, un rol, un funcionamiento, completamente diferenciados". (Danan, 2012, p. 104). Es decir que en el caso de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" se estaría aquí planteando la que se puede

denominar como “dramaturgia 3”, que ya no solo transite del lenguaje escrito a la puesta en escena, sino que utilice los lenguajes que esta última convoca, para generar una “experiencia sensible ampliada”. Planteamiento que recoge el carácter interartístico al que se refiere Patrice Pavis (2016), en el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo,* cuando manifiesta que “ya casi no se insiste en la especificidad de las artes, cuando la realidad muestra día a día que las artes se asocian, en vez de excluirse e ignorarse mutuamente” (p. 177).

Esta postura es cercana en algún grado, pese a su énfasis en pretender deslindar a la literatura del teatro, al pensamiento de José Sanchis Sinisterra (2018), que resalta el valor textual de las propuestas contemporáneas en su último libro *El texto insumiso*, en el cual interpela por escrito un planteamiento ético ya presente en sus conferencias:

> Como sabemos, la publicidad lleva ya muchas décadas analizando la función inductora de los relatos y de las imágenes publicitarias que, si están organizadas con una buena estructura narrativa afectan de un modo más automático, inconscientemente y, por lo tanto, más eficaz la mente del futuro comprador. La convicción de que esta es una de las muchas alternativas en las que tratamos de sobrevivir fue lo que me llevó a asumir últimamente una respuesta afirmativa a esa pregunta: ¿contar o no contar? Y me respondí: “Sí, hay que contar”. ¿Por qué? Porque no deberíamos dejar en manos de los políticos y los publicistas una herramienta tan poderosa en la organización del pensamiento como es la estructura narrativa (Sanchis Sinisterra, 2018, pp. 22-23).

Es así que en este documento se presenta la “dramaturgia basada en la transmedialidad” como un mecanismo de organización que conjuga la “transmedialidad externa” y la “transmedialidad interna” y que en este caso considera adecuado el generar una experiencia sensible ampliada con la capacidad de evocar múltiples historias y evocar diversas posibilidades y sensaciones en el artista, como en el espectador, a partir de los múltiples lenguajes que el teatro convoca.

Los recursos de significación

Para analizar en las obras del capítulo IX y generar una lectura que permita evidenciar los elementos utilizados por la "transmedialidad interna" que puedan plasmarse en la "transmedialidad externa" se utilizarán los que aquí se denominan como recursos de significación. Para lo cual, está investigación parte de los elementos propuestos por la *Semiótica teatral* tanto de Ubersfeld (1989), como en *Semiótica del Teatro* de Erika Fischer Lichte (1983) y de la dramatología[26], propuesta por José Luis García Barrientos (2007a, 2007c y 2016) en *Como se comenta una obra de teatro*, los mismos son revisados nuevamente por su autor en el *Discurso del método* y *La razón pertinaz*.

Los elementos inmersos en estas tres propuestas, al tener una raíz estructuralista común, resultan afines y complementarios para abordar tanto textos dramatúrgicos escritos, como montajes escénicos; actividad que enriquece este estudio, pues se centra en múltiples formatos y lenguajes convocados por las tablas. A su vez, cabe resaltar que esta investigación vincula estos elementos con los sentidos que se pretende estimular en el espectador, particularidad que le permite también reflexionar en función de la propuesta práctica que se pretende generar.

García Barrientos (2016) en su texto *La razón pertinaz*, considera que:

> El profundo cambio de valores que se produce partir del Romanticismo, y en el que seguimos todavía inmersos, conduciría en la práctica a la pérdida de la hegemonía del teatro, como género literario en beneficio de la lírica y de la novela. Las consecuencias teóricas de esta alteración en el canon genérico se pueden percibir con claridad en el pensamiento literario del siglo XX, en el que se asiste, sin embargo, a una recuperación de la tradición poética y retórica del clasisismo: tanto la estilística como el *New*

[26] En relación a la propuesta metodológica del autor vendría a ser la teoría mientras la dramaturgia, la práctica del drama (Barrientos, 2016).

> *Criticism* privilegian el poema como objeto de estudio; el formalismo ruso contribuye de forma decisiva a la teoría de la lírica y de la narrativa, lo mismo que el estructuralismo francés, en el que se prolonga; ninguna de estas importantísimas escuelas de pensamiento literario parece interesarse particularmente por el teatro. Es en el amplio –y muchas veces confuso– ámbito de la semiótica donde se producirá el resurgimiento del interés por el teatro y no, en el pensamiento artístico y literario del siglo XX. Los pioneros de la escuela dramática contemporánea (Zich, Maukarovsky, Bogatyrev, Honzl, Veltrusky) se encuentran en la escuela de Praga, entre 1926 y 1948, aunque su difusión en Europa occidental se retrasa hasta los años 60. Al final de esta década comienza el desarrollo de la moderna semiótica teatral, que adquiere un ritmo vertiginoso en las décadas siguientes (García Barriento, 2016, Pp. 67-68).

Frente a lo cual es posible evocar como Domingo Adame (2005), genera a su vez un recorrido panorámico de los postulados de la semiótica en el campo del teatro, al que se refiere García Barrientos (2016) como vertiginoso. Adame (2005) resalta también que es en este terreno donde se gesta la mirada que independiza a la puesta en escena, como arte, de la literatura. Inquietudes que a partir de Tadeusz Kowsan (nacido en Lituania, 1922), recogen pensadoras como Anne Ubersfeld (1989), en su libro *Semiótica teatral* y posteriormente Erika Ficher-Lichte (1983) en *Semiótica del Teatro*. Estos teóricos coinciden en que el teatro, al articular múltiples lenguajes, constituye un denso acto semiótico.

Si bien Ubersfeld (1989) y Ficher-Lichte (1983), clasifican los signos en diversas categorías y establecen distintas formas de segmentarlos para el análisis. Ambas propuestas son complementarias para el estudio que aquí se plantea, pues en el caso de Ubersfeld (1989), resultan útiles para vincular la propuesta escénica con el texto inicial del que parte (en los casos que ese sea el proceso, claro) y establecer la lectura que permite, varía o reinterpreta el montaje que articula múltiples lenguajes. En el caso de Fischer-Lichte (1983), sus planteamientos

permiten analizar estructuras que se crean al interior de la puesta en escena, a partir de la interacción que se gesta entre los lenguajes que se utilizan para la misma, que en este estudio corresponden a la "transmedialidad interna".

Los cuatro grupos de signos establecidos por Fischer-Lichte para el análisis del montaje teatral, son asociadas por la dramatología de García Barrientos (2016) dentro de las nociones de espacio verbal, espacio escenográfico, espacio corporal y espacio sonoro.

Tabla 6.
Recursos de significación planteados a partir de los signos planteados por Fischer Lichte (1983) y los elementos propuestos por García Barrientos (2016)

Signos establecidos por Fischer-Lichte	**Elementos establecidos por García Barrientos**
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústicos no verbales, ruido y música	Espacio escenográfico y espacio sonoro
Lingüísticos y paralingüísticos	Espacio verbal
Máscara, peinado, vestuario Mímicos, gestuales y movimiento	Espacio corporal

A su vez, las nociones de tiempo son comunes a la propuesta de García Barrientos (2016) y de Ubersfeld (1989), ya que ambos se fijan en la posibilidad o no de estar presentes. Así mismo, ambos tienen nociones similares sobre el personaje, como sujeto de la acción. En el caso del espacio, es posible agrupar la visión de Barrientos (2016), con la de Ubersfeld de espacio y objeto teatral, considerando que este último puede ser expresado mediante el cuerpo de los artistas (Ubersfeld, 1989).

Tabla 7.
Recursos de significación planteados a partir de los signos planteados por Ubersfeld (1983) y los elementos propuestos por García Barrientos (2016)

Signos establecidos por Ubersfeld	**Elementos establecidos por García Barrientos**
Espacio y objeto teatral	Espacio escenográfico
Personaje	Personaje
Tiempo	Tiempo

Teatro contemporáneo rupturas en Europa y América Latina

Las obras que se analizan a partir de los recursos de significación antes mencionados responden a varias capitales de habla hispana en Europa (España) y América Latina (Chile, Colombia, Ecuador, México). Los recursos de significación antes mencionados se utilizan para analizar el uso de lenguajes en escena y los sentidos a los que apelan para identificar pautas que permitan establecer lineamientos adecuados para la "experiencia sensible ampliada" que se pretende generar, en función del concepto de "dramaturgia basada en la transmedialidad", como una creación ligada y consecuente con el contexto del que surge.

El lenguaje, sin duda, devela y responde a estructuras mentales, como se puede establecer a partir de los planteamientos de múltiples semiólogos, como Roland Barthes (1983 y 2002), pensador ligado a este campo del conocimiento y asiduo espectador de obras de teatro. Las reflexiones de Barthes (1983, 2009) en torno a esta afición suya, se recogen en textos como *Ensayos críticos* y *Escritos sobre teatro*, principalmente.

La vastedad de sus reflexiones, permiten enfatizar en la posibilidad de establecer diferencias entre las concepciones que encierran las propuestas de grupos hispano hablantes europeos sobre lo contemporáneo, de las que se generan en América mestiza. Pues, el teatro como se ve en ambos libros de Barthes (1983 y 2009), constituye un espacio de reflexión sobre los contextos de los que surge. Apreciación propia de este estudio que permite contraponer por un lado los planteamientos de Carnevali (2017) en función del teatro europeo contemporáneo, con los que actualmente estipula José Antonio Sánchez (Universidad Castilla-La Mancha, 2018), a partir de su intervención en el discurso de apertura del curso 2018 / 2019, de la Universidad de Castilla-La Mancha, que titula *Los límites de la ficción*[27]. Estas últimas observaciones serán a su vez matizadas en función del estudio que la autora de esta investigación se encuentra realizando.

Carnevali (2017) considera que las rupturas de la estructura aristotélica del drama que se dan a finales del siglo XIX y se intensifican durante el siglo XX responden al desplome de la verdad universal que reinó en Europa durante siglos, radicada en la tradición judeocristiana. Amplitud que dará cabida a nuevas formas de verdad y realidad, las mismas que serán aún más permeables gracias a la migración y a las tecnologías vinculadas con la conectividad y la globalización. Estos serán los factores que permitan en Europa generar nuevas formas de expresión, que se enmarquen dentro de lo contemporáneo. Una corriente escénica que rompe la linealidad temporal y su idea de desarrollo continuo.

En América Latina, para la autora de esta tesis, las propuestas de ruptura constituyen el germen del teatro de esta región, pues surge de un contexto en el que conviven constantemente planos de realidad distintos. Al referirse al tema, Sánchez (Universidad Castilla-La Mancha,

[27] En el siguiente link se puede escuchar la intervención completa de José Antonio Sánchez: https://www.youtube.com/watch?v=ufPI-IB9yf8&t=3146s

2018) se permite establecer lo complejo que resulta determinar el marco que divide la realidad de la ficción en sociedades no armónicas. Para lo cual utiliza las nociones desarrolladas por el pensador ecuatoriano Bolívar Echeverría (1994) en el libro *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco.* Bajo esta noción, la del *ethos barroco*, Sánchez (Universidad Castilla-La Mancha, 208) considera que la población americana emplaza como ficción la cosmovisión española que llega en la colonia; superposición que se confronta a lo que para ellos se aferra a la categoría de verdad, para así permitirle sobrevivir. Esta dinámica permite a su visión perdurar en el medio sin ser aniquilada.

Apunte que recuerda a la autora de esta tesis algunos planteamientos de Echeverría (1994), cuando señala lo siguiente:

La resistencia, la persistencia en su modo peculiar de simbolización de lo real, para ser efectiva, se vio obligada a trascender el nivel inicial en el que había tenido lugar la derrota y a jugarse en un segundo plano: debía pasar no sólo por la aceptación sino por la defensa de la construcción de mundo traída por los dominadores. Incluso sin contar con la colaboración de éstos y aun en su contra. (Echeverría, 1994, p. 34)

Así como cuando señala que:

> Para decir "no" en un mundo que excluye esta significación es necesario trabajar sobre su orden valorativo: sacudirlo, cuestionarlos, despertarle sus fundamentos, exigirle que dé más de sí mismo, que se traslade a un nivel superior a fin de que pueda integrar incluso lo que para él son contra-valores (Echeverría, 1994, p. 34).

Estas consideraciones nos permiten reflexionar sobre la dinámica del principio de dualidad inherente a todas las culturas precolombinas, especialmente al mundo andino. Noción que considera es claramente sintetizada por la antropóloga argentina Ana María Llamazares

(2006), en su texto *Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo*, cuando recalca que:

> En todas las concepciones originarias americanas, pero en especial en la andina, se honran por igual la luz y la oscuridad, el día y la noche, el cielo y el inframundo, lo femenino y lo masculino. El mundo entero, tanto natural, como social, se concibe y organiza siguiendo las pautas de la división en mitades, cuartos y sus sucesivas subdivisiones. Por eso la dualidad o el dualismo es uno de los principios en los que se asienta la cosmovisión de las culturas indígenas de los Andes. (Llamazares, 2016, p. 456).

Planteamiento que le permite reflexionar a la autora de esta tesis sobre la escisión que se infringe en la noción ancestral de dualidad, antes comprendida como un todo integrado que acoge al otro para existir, ahora como espacio opuesto al otro para resistir. Es así que se permite concluir que, ya sea por medio del principio de dualidad -que responde aún a un mundo armonioso, como lo calificaría Sánchez- o por medio del *ethos barraco*, como práctica de conservación, la cultura mestiza americana tiene la capacidad de reconocer al otro, su existencia está implícita, inicialmente como complemento de un todo y tras la conquista como su antítesis; como tensiones en continuo conflicto que así se retroalimentan.

Esta disputa es llevada al territorio del cuerpo en la propuesta corporal que el director, dramaturgo e investigador teatral Patricio Vallejo (2015) desarrolla bajo el nombre de *Comportamiento barroco del cuerpo del actor en escena*, como expone en el seminario que dicta en la Escuela Exploradores de la Danza, en Quito, al que asiste la creadora que se encuentra articulando estos planteamientos[28]. En el seminario Vallejo (2015) explica que la propuesta corporal que desarrolla y conceptualiza en su grupo Contraelviento Teatro vincula

[28] El seminario se realizó del 14 al 16 de septiembre, del 2015.

la visión del *ethos barroco* de Echeverría (1994), con la propuesta de antropología teatral desarrollada por Eugenio Barba (Italia, 1936), de quien fue discípulo. Vallejo (2015), señala que el manejo corporal que desarrolla en sus propuestas creativas responde al estudio de las tallas de madera esculpidas por la Escuela Quiteña durante la colonia. En ellas, considera, se evidencia un cuerpo en constante tensión y desequilibrio en el que confluyen fuerzas que se encuentran en continua disputa. Idea que a su vez le permite recordar como Vallejo (2017) en su libro *La niebla y la montaña* señala que el desarrollo del teatro ecuatoriano:

> Es múltiple, no solo en cuanto a sus formas, sino que también su diversidad se expresa en la complejidad del mestizaje cultural. Pero es también un teatro que nace particularmente moderno, de manera que su proyección y comprensión solo es posible desde esta doble peculiaridad (Vallejo, 2017, p. 99).

Apreciación que resulta valida, a criterio de esta investigación, para el teatro latinoamericano en general. Postulado que es inferido por la investigación de la autora de esta tesis como una constante presente tanto en el combate en el cuerpo que Vallejo (2015) explica en su seminario, así mismo latente también en la dramaturgia de esta región. Para la investigación de la autora de esta tesis, el germen mismo de la dramaturgia de América Latina busca contraponer los montajes teatrales, con las realidades de las que surge, en busca de constantes reivindicaciones, desde inicios del siglo XX. En una constante articulación de negación y aceptación de los planos que buscan legitimarse como verdad.

Esta idea permite recordar lo señalado por Echeverría (1994) sobre la identidad como un juego de negación del otro, como lo que la autora de esta tesis considera una escisión irreconciliable en constante disputa:

> A tal grado la presencia del otro trae consigo una amenaza para la identidad y con ello para la existencia misma de la persona, que una y otra parecen entrar en peligro cada

> vez que alguno de los atributos de la primera puede ser puesto en juego, sometido a la aceptación o al rechazo en cualquier relación con él (Echeverría, 1994, p. 35).

Entonces el teatro, el terreno de la empatía, del encuentro asume el reto de la ruptura, del desencuentro eterno que se establece a partir de la conquista. En el terreno social "resulta ser la ausencia de relación, el simple pacto de no agresión" (Echeverría, 1994, p. 35). Pero la no relación es justamente contra lo que el teatro atenta, como espacio de encuentro, de confrontación, de conflictos que se evidencian y por eso su tinte político y social está latente incluso en el teatro que pretende evadir esta característica, que en las propuestas contemporáneas de América Latina es innegable, pues su germen está presente desde mucho antes. Pero sobre todo y, como apreciación propia de este estudio, resulta importante resaltar que es un espacio de legitimización para discursos en disputa, que necesitan del otro para existir. Es decir, converge la dualidad como complemento constitutivo (no carente de conflicto sin duda) y el *ethos barroco*, como catalizador de la intensidad del conflicto; apreciación propia de este estudio, que se permite matizar lo estipulado por Sánchez (Universidad Castilla-La Mancha, 2018), a lo cual valdría añadir que el teatro en América Latina, contiene la noción del otro, desde inicios del siglo, cuando empieza a desarrollar sus propuestas propias, a partir de su condición irrenunciable.

Carnevali (2017), a partir de los postulados de Friedrich Nietzsche (nacido en Alemania, 1844) y Walter Benjamin (nacido en Alemania, 1892), ubica estas características en las obras contemporáneas, una vez que los grandes relatos de Occidente se desploman y el contacto con otras culturas se estimula.

2. Antecedentes de la "dramaturgia basada en la transmedialidad": breve panorama histórico centrado en Occidente (del tiempo del servicio público, al tiempo del espectador)

Si bien los rasgos de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" encuentran sus cambios más radicales a partir de las transformaciones del teatro y de la dramaturgia desde finales del siglo XIX, es posible identificar, de forma general, algunas de sus características a lo largo de los distintos periodos de la historia de este arte. Estos periodos se dividen en cuatro etapas. Los dos primeros servirán de antecedentes generales y se incluirá solamente una visión panorámica de las características de su dramaturgia, así como de sus particularidades escénicas. Posteriormente, se explicará a breves rasgos tanto el tiempo del director, como del espectador, en los cuales se centrará el desarrollo de los siguientes capítulos, donde se ampliará la información también en función del continente americano.

Esta clasificación responde a las etapas que determina André Degaine[29], en su libro *Histoire du théâtre dessinée* (1992). Las mismas que responden a cambios en la concepción del fenómeno teatral, inicialmente ligado a prácticas de carácter público con finalidades didácticas. La segunda etapa se da con el Renacimiento y el giro que pone al autor en el centro de la creación. La tercera etapa privilegia ya la experimentación de lenguajes en escena. La última etapa no está referida por Degaine, pero responde a una visión hermenéutica sobre el teatro.

Tiempo del servicio público

André Degaine (1992) divide en cuatro momentos la historia del teatro en Occidente. Primero se refiere al tiempo del servicio público, que abarca el teatro griego de la Época Clásica

[29] Espectador apasionado, historiador del teatro y participa activamente en el teatro amateur francés.

y las manifestaciones teatrales de la Edad Media. Aquí, en función de esta investigación, es posible recordar la necesidad didáctica ya inmersa en estos periodos, que responde a una cultura de adoctrinamiento vinculada a las creencias religiosas predominantes (Berthold, 1974a).

Hans-Thies Lheman (2012) señala que el componente político del teatro radica en su modo de producción. Al pensar en esta aseveración, en función de este primer periodo, se puede concluir que la premisa del teatro, ya desde entonces, procura que el espectador asimile lo que la obra le presenta de forma clara y completa en los tiempos que el espectáculo lo puede convocar; y son esas estructuras las que se fijan como cannon, como lo corrobora también Margot Berthold[30] (1974a) en su libro *Historia social del teatro*.

A su vez, es posible identificar el recorrido histórico y la constante cercanía de la dramaturgia con la narración, vinculada también a la necesidad de transmutación propia de la poesía y su antiguo nexo con la oralidad y la dramaticidad. Cabe mencionar que la ritualidad inherente al ser humano desde épocas remotas ya se servía de lo que hoy entendemos como artes escénicas (Berthold, 1974a). Expresiones que también se traslucen en los cuestionamientos de José Sanchis Sinisterra (2012) *"*¿pueden explicarse la poesía épica y la narrativa oral, raíz de todas las tradiciones literarias, sin referirlas, en su urdimbre más íntima, a la expresividad propiamente dramática, teatral, del juglar o del cuenta historias?" (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 10); figura que se materializa, según este mismo autor, en el teatro clásico griego, a partir de personajes como el heraldo o mensajero, que cuentan o develan una parte vital del argumento. Función a la que Aristóteles (2016), hará referencia en su *Arte Poética*, al evidenciar como este personaje, con la información que proporciona, permite que confluyan a

[30] Académica alemana centrada en el desarrollo de este arte.

un tiempo tanto el *pathos*[31] y como *anagnórisis*[32] para Edipo; a un tiempo frente a él, la verdad que no quiso ver, el destino que intento evitar y que lo llevará a reventarse los ojos.

En este contexto, la acción se concreta en una jornada, la misma en la que el pueblo es reunido en el teatro en Grecia, para cimentar las doctrinas que lo rigen. Es decir, la prioridad del teatro es el destinatario. Parte de los ritos en honor a Dionisio, en los que la participación desbordante era el requisito y queda plasmada su potencia musical con el coro. Si bien posteriormente ya no se contempla la experiencia como tal, la duración del espectáculo sí es fundamental en la configuración de la historia que se le presenta al espectador. Esta forma parte de las pautas exigidas para los autores dramáticos, con el fin de encarnar los mitos de esa cultura.

Estos requerimientos se suman al desarrollo de la tramoya y los decorados escénicos, recogidos por José Antonio Gómez (1997), en su texto *Historia visual del escenario*, que señala que al parecer fue Sófocles quien introdujo por vez primera. Los mismos que se rigen por la unidad de decorado, –es decir se mantienen durante toda la obra– y aportan a la escenografía, que incluía recursos que iban desde telas pintadas, tarimas con ruedas que se introducían en el escenario, hasta máquinas que simulaban el sonido de los truenos. Además, existían grúas que permitían llevar por los aires a los dioses, y trampillas de las que emergían otros personajes desde el piso, es decir desde el inframundo.

Posteriormente, en Roma, continúa el desarrollo de las innovaciones, circunscrito al espacio escénico. Aparece el telón de boca para permitir a los mimos actuar en el escenario durante las pausas y dentro de las representaciones se utilizaron recursos como volcanes en erupción, edificaciones que caían, fuentes con agua, árboles y plantas reales. Podían,

[31] Noción clásica de dolor o padecimiento.
[32] Noción clásica de reconocimiento.

literalmente, inundar sus teatros y crear ballets acuáticos y adaptarlos para el enfrentamiento de gladiadores y de fieras.

La encarnación de creencias se retoma en la Edad Media, a partir de la cual Berthold (1974a) señalará que, el teatro "dialoga con Dios y con el diablo" (Berthold, 1974ª, p. 204). A su vez, tras recordar su paso desde los altares de las iglesias, hacia los pórticos, plazas y patios de los monasterios, recapitulará un interesante dato, asociable con posturas políticas posteriores de fácil, como triste asociación. Al acercarse al *Libeluss de Anticristo*, representado por clérigos en Tergensee, menciona, por ejemplo, como en esta obra "también la Sinagoga rinde homenaje al Anticristo" (Berthold, 1974ª, p. 227).

En lo escenográfico, se pasará de la utilización de un sencillo artilugio al interior de las iglesias, el descenso de una canastilla, en la que se simulaba la llegada de ángeles, a la incorporación de los pórticos como parte de la propuesta escénica ya en el exterior de los templos. En este caso, se simulaba la entrada a los cielos con los portones y, a los costados de estos, se colocaba monstruos y todo lo necesario para recrear el infierno, frente al paraíso. Fueron entonces las dimensiones de estos recursos los que llevaron las representaciones a las plazas, hasta contar con escenarios de varios pisos, que recreaban desde el infierno colocado bajo la tierra y el cielo, en la parte superior. Hasta llegar, finalmente, a propuestas que se desplazan por el espacio, las tarimas tridimensionales para las procesiones (Gómez, 1997).

El tiempo del autor

En un segundo momento, Degaine (1992) se refiere al tiempo del autor, que se inicia en el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. Así mismo, en función de esta investigación, resulta pertinente detenerse aquí en uno de los principales referentes del teatro isabelino, como posible ejemplo. Sobre *Hamlet* de William Shakespeare, Gordon Craig[33] (2011a), en su texto

[33] Teórico teatral y director inglés que renueva la escena, desde la imagen, en la primera mitad siglo XX.

Los dramas de Shakespeare, considera que "representar bien a Hamlet es imposible" (Craig, 2011a, p. 275), por la carga textual de la obra. Postura que en alguna medida también es contemplada por Stanisław Wyspiański[34] (2012), en su *Estudio sobre Hamlet.* Ahora bien, en este caso el autor se pregunta sobre las razones que motivan al protagonista de esta pieza a dilatar su venganza y, con ello, la obra en sí misma. Reflexión que aborda la subjetividad del personaje, posiblemente inmerso entre sus anhelos personales, propios de la época a la que pertenece, y el deber que el fantasma de su padre le encomienda, con todas la implicaciones y cambios que asumir el trono traerían para él; dilema que, según el autor, se desarrolla en toda la obra y que bien se podría resumir en *ser o no ser*. Entonces, la alteración en el estado de Hamlet ya no responde sencillamente a la locura, que en la obra se le atribuye. Una pieza cuya carga textual dificulta su emplazamiento en el escenario, como lo recuerda Craig (2011a); pero cuyo análisis, como lo establece Wyspiański (2012), constituye un referente sobre la complejidad implícita dentro de la caracterización actoral. En este caso, para la autora de esta tesis, esos espacios de aparente dilatación, sirven también para evidenciar el campo de subjetividad que se acumula y concentra en la obra para aportar a la construcción de uno de los personajes más emblemáticos de la historia del teatro.

Recurso también vigente en el teatro del Siglo de Oro español. No en vano, Felipe Blas Pedraza Jiménez[35] (2018), en su conferencia *La evolución de la comicidad en la trayectoria dramática de Lope de Vega*, resalta que la subjetividad de los personajes aflora gracias a la utilización de los sonetos, propia del teatro en verso, y se centra, como ejemplo, en la protagonista de *El perro del hortelano.* A su vez, este recurso puede ser evidenciado en el célebre *Monólogo de Segismundo*, de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Obra en la que el popular segundo monólogo de Segismundo, expone claramente la carga íntima de

[34] Artista de la palabra, pintor, dramaturgo y arquitecto polaco, fue uno de los referentes de Tadeuz Kantor.
[35] Director y estudioso del teatro y la literatura española del Siglo de Oro.

los cuestionamientos del ser humano sobre la vida y la realidad, que estarían en este texto y a ojos de esta tesis, al mismo nivel del mundo onírico y son calificadas como una ilusión, sombra o ficción; más allá del engaño que encarna el personaje.

En el periodo humanista y barroco, los cambios nuevamente se centraron en la configuración de un espacio escénico fijo, los teatros. Se pasó a las tabernas, gimnasios, patios adaptados a la creación de lugares con un funcionamiento más especializado. Por un lado, en Italia, arquitectos italianos como Sebastiano Selio (nacido en 1475), Palladio (nacido en 1508) y posteriormente Sabatini (nacido en 1721), modificaron el piso del escenario y lo inclinaron. De esta forma, se fue trabajando la perspectiva y solventando también las necesidades de uso del espacio para los actores. Por otro lado, se incorporaron claraboyas sobre el escenario, que incrementaban la iluminación solo en esta zona. A su vez, también se desarrollaban los corrales, en los cuales se incorporaban agujeros en el piso, para que los personajes puedan descender al infierno. Contaban con un elevador vertical a base de poleas, que permitía el desplazamiento de los actores sobre nubes, por ejemplo.

Ya en el barroco, los teatros son incorporados también a los palacios. En Italia, Galli-Bibiena (nacido en Bolonia, 1656) incorpora dos puntos de fuga en la perspectiva del escenario, se expandirán los espacios tanto arriba y como debajo del escenario para manejar de mejor manera los efectos antes improvisados. Se cierra el techo de los teatros y se introduce la iluminación por medio de lámparas con antorchas.

Si bien todos los recursos escénicos que aquí se nombran, servirán de base para futuras innovaciones, guardan a su vez una motivación común para indagar en nuevas posibilidades del montaje. Estos no solo van de la mano con el desarrollo tecnológico de la época, sino que también estimulan espacios cargados de subjetividad, que están latentes en los textos.

El tiempo del director y el tiempo del espectador

Degaine (1992), en un tercer momento, ubicará el tiempo del director, a partir del montaje de *Ubu Rey* de Alfred Jarry (2005), obra en la que, desde el uso del lenguaje, se evidenciará el fracaso de este último para comunicar, y detonará otras formas de acercarse a la escena. Inicialmente desde la innovación en el uso de la palabra, alterada desde su propia estructura interna a criterio de la presente investigación, como se evidencia en la *mierdra,* a la que todo el texto alude. Licencias literarias que permitirán mayores cuestionamientos sobre la palabra en las propuestas que generan otro punto de quiebre, a partir de Samuel Beckett.

Frente a estos tres periodos, resulta hoy pertinente plantear un cuarto momento, el tiempo del espectador (que será abordado a profundidad en los siguientes capítulos), pues esta cobra un especial protagonismo, más allá de la quieta recepción. Un teatro que está marcado por las innovaciones de Samuel Beckett. De hecho, Fernando de Toro[36] (2011) lo considera como el autor que clausura el teatro moderno, cuando la experiencia del mismo rebasa incluso las premisas de creación. En esta línea *Aliento,* de Beckett (2010), hoy en día, puede ser considerada una de las obras más desafiantes para la puesta en escena. Inclusive, permite cuestionar las nociones de teatro que se basan en la presencia física del artista y del público, ideas que vienen a la mente de quien está articulando estas propuestas, al recordar el video dirigido por el artista contemporáneo Damien Hirst (nacido en Reino Unido, 1965), en *Breathe* (2015); quien parecería adelantarse al mundo en pandemia hoy vigente.

Figura 7.
Fotograma de Breathe (2015), Damien Hirst

[36] Prolífico pensador chileno y académico que ejerce principalmente en Canadá. Cabe mencionar que al analizar el teatro de Samuel Beckett, De Toro estaría delimitando el periodo que Peter Szondi, a quien se abordará más adelante, aún no alcanzaba a percibir como terminado, como lo expresa en su texto *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativas sobre lo trágico*.



Nota. Captura de pantalla https://www.youtube.com/watch?v=K25ZpAQ4-4M

Cabe mencionar que, Sanchis Sinisterra (2012) más adelante, en el mismo texto, acotará que "toda la dramaturgia medieval y renacentista, sin duda por su contigüidad respecto a las formas narrativas religiosas y profanas, orales y escritas, abunda en situaciones en las que el relato parece disputar al diálogo su preeminencia en el texto dramático" (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 17); recurso que no desaparece en el periodo al que esta investigación se refiere como el tiempo del autor, así como en el último siglo y medio. Momento en el que, nuevamente, a partir del tiempo del director, se trasluce con mayor claridad en los recursos que utiliza la palabra destinada a las tablas. Cuyo impulso de continua metamorfosis, siempre ha estado presente y que se vuelve palpable, como el mismo autor señala, incluso al referirse a las tentativas escénicas contemporáneas. Estas buscan romper con la supremacía del logos y de la razón (Lehmann, 2006). Fracturando, así, los cánones modernos establecidos desde el Renacimiento.

Lo cual no significa que se pretenda anular o desechar enunciados sobre la dramaturgia que se han sostenido durante siglos, apegados a la tradición, como los que se acogen en la definición establecida por referentes teóricos cómo el mismo Sanchis Sinisterra[37] (2002), quien, en *La escena sin límites: fragmento de un discurso teatral,* señala:

> Al considerar que una obra dramática es el registro verbal, literario, de una representación escénica virtual: la que el autor configura mentalmente en el escenario

[37] Hombre de letras y de teatro, innovador de la escena española; prolífico dramaturgo, académico que desempeña su actividad por más de 30 años en el Instituto del Teatro de Barcelona.

> de su imaginación. Y que el discurso dramatúrgico es un conjunto de instrucciones para la producción "ad infinitum" de tal representación virtual. (Sanchis Sinisterra, 2002, p. 256).

Premisa base, de la que parte el autor que la enuncia con la finalidad de adentrarse, posteriormente, en tendencias que contienen una mayor carga experimental.

Todos estos ejemplos, en mayor o menor medida, constituyen espacios de subjetividad que generan en la escena un ritmo más dilatado. Sin embargo, en ellas pueden encontrar cabida lecturas y aproximaciones que, de encontrar recursos, expanden la creación.

La fábula y la relación con la palabra en el tiempo del director y del espectador

En estas dos últimas épocas: el tiempo del director y el tiempo del espectador, el uso de lenguaje, puede ser vinculado a la propuesta de Carnevalli[38] (2017) quien señala que los textos actualmente considerados como contemporáneos[39] en Europa sobrepasan las pautas netamente aristotélicas para desafiar la visión de la realidad dominante. Por lo cual, utilizan procedimientos que alteran los usos convencionales de los componentes del texto, entre los que incluye la noción de fábula, acuñada por Gotthold Ephraim Lessing[40]. Esta constituye un elemento en mutación dentro de la propuesta que esta investigación contempla.

A su vez, este concepto también es abordado por José Sanchis Sinisterra (2012), cuando ubica a la fábula como "la columna vertebral de la acción dramática" (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 11) en una etapa que delimita desde las obras que aborda Aristóteles para sus reflexiones,

[38] Dramaturgo italiano, teórico teatral y catedrático en Europa y América Latina, el libro que aquí se menciona fue editado por Paso de Gato y el Instituto del Teatro (Barcelona), a partir de la tesis doctoral que realiza en la Universidad Autónoma de Barcelona.
[39] Apelativo que resulta hoy tan redundante como necesario, pues esta categoría probablemente encontrará con el tiempo un nombre adecuado que la defina sin que la temporalidad la problematice, como explica José Luis García Barrientos en su texto *La razón pertinaz*.
[40] Reflexiona sobre el teatro alemán en el sigloVIII.

hasta las innovaciones introducidas por Bertold Brecht (nacido en Alemania, 1898). En relación a estas últimas, el distanciamiento del espectador es la clave, que consiste en no permitir la identificación del público con el personaje, pues nuevamente la atención está centrada en la experiencia del mismo frente a la propuesta escénica, que abraza la música como uno de sus recursos fundamentales. A su vez, resalta también la distinción entre historia y discurso generada por las corrientes estructuralistas y formalistas del siglo XX.

Adicionalmente, Sánchis Sinisterrra (2012) señala que la presencia del lenguaje del cine y el de la televisión hacen que el teatro deje de lado la voluntad de narrar, distanciándose de la fábula, permitiendo que el texto plantee un entramado de interacciones. Ante lo cual, resulta importante identificar cómo la "dramaturgia basada en la transmedialidad", que aquí se plantea, confluye, en alguna medida en este tejido, pero entendidos a criterio de este estudio, como un tejido de subjetividades; entramado que, a su vez, responde, a los cambios de la concepción del teatro frente a la literatura, cuyas rupturas más radicales coinciden con el tiempo del director y el del espectador, antes enunciados.

Cabe recapitular brevemente que, desde hace más de cien años, el teatro desde la puesta en escena, ha ido legitimando su particularidad como arte. El debate que emplaza la independencia de la representación frente al texto se consolida a lo largo del siglo XX (García Barrientos, 2016a). Entonces, se equilibra el predominio de la palabra y se establece la autonomía artística del teatro como representación (Adame, 2006). Es posible, incluso, concluir que la supremacía textual, que ubica a la tragedia como texto, no sería más que el fruto de un mal entendido que se remonta hasta a Aristóteles, cuando este último asevera que la fuerza de la tragedia no disminuye al prescindir de actores o, incluso, de representación (Carnevalli, 2017). Ahora, bien, a criterio de esta investigación, también puede ser considerada como una fuerza claramente desbordante que se expresa por medios tan desafiantes como ella misma,

más allá de las palabras, en imágenes y recursos desgarradores, como sin duda resultó en su momento la cabeza decapitada de Penteo en manos de su madre.

Sin embargo, al deslindar al teatro de la literatura, no se deja de lado a esta última, ni se minimiza el lugar que en este arte ocupa. Se la emplaza como un recurso que, al cuestionarse como lenguaje, provoca también en los otros recursos expresivos con los que se articula una necesidad de transformación en escena, para que sea el público quien recree o invente incluso la fábula.

Dramaturgia y experimentación

De igual manera, frente a la noción de dramaturgia, existe una necesidad de búsqueda y de reflexión, que rebasa la convención que por siglos se ha sostenido; postura que enuncia en sus planteamientos Joseph Danan (2012), con una visión bastante cercana a la temática que esta investigación aborda. En su libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, Danan expone la difícil definición de este término en la actualidad:

> ¿Qué es la dramaturgia? Plantear esta pregunta hoy es no solamente intentar definir una noción que sabemos hasta qué punto es huidiza para quien pretende aproximarse a ella, sino también enfrentarnos a un estado del teatro, el nuestro, al inicio del siglo XXI, cuando se deshace todo lo que creíamos saber del drama, de la acción, incluso del teatro mismo. ¿Qué sucede con la dramaturgia cuando el teatro cede a la tentación de expulsar al drama de su esfera, cuando la acción se desintegra y se desacredita hasta el punto de parecer anularse, cuando el teatro se hace danza, instalación, performance? (Danan, 2012, p. 11).

La idea, en su afán –siempre necio y al mismo tiempo seductor– de fijarse como signo, se enriquece gracias a su capacidad de transmutación. A la vez, cuestiona los límites de las premisas en función de las cuales tradicionalmente se genera y que se han impuesto para escribir teatro. Se trata de un modelo de escritura que reclama una revisión tan radical como

las posibilidades que la puesta en escena abraza actualmente, como consecuencia, quizás, de la pluralidad que en ella se desborda para organizar la mutación. ¿Qué características y pertinencias aloja ahora la palabra en los momentos de cambio que hacen posible pensar en la "dramaturgia basada en la transmedialidad"? ¿Qué marcas la anteceden o con ella se vinculan? ¿Cómo se articula con los otros lenguajes y recursos de la escena? ¿Qué retos presenta la transmedialidad y la tecnología para la escritura para la escena? Interrogantes que serán despejadas gracias al análisis que los próximos capítulos desarrollan de la mano de ejemplos actuales.

3. ¿El teatro, un arte amenazado por la tecnología?

En esta tesis se aborda las características de la transmedialidad ligadas al teatro y la visión de dramaturgia que puede acogerlas. Esto con el objetivo de generar una "experiencia sensible amplia" que a su vez estimule la capacidad de contar y percibir inmersa en este arte. Para lo cual, se contempla a los lenguajes que el teatro convoca, los mismos que pueden estar articulados, en mayor o menor medida, con el uso de la tecnología, que está especialmente presente en las tablas a partir de finales del siglo XX, no solo dentro del teatro multimedia, su terreno por excelencia, sino también en creaciones documentales, relacionales y liminales que experimentan en torno a los lenguajes escénicos.

En este contexto es posible identificar el uso de la tecnología tanto en las propuestas del tiempo del director y, con más énfasis aún, en las del tiempo del espectador. Ambos cercanos también a las mutaciones de la dramaturgia y en la escena.

Este apartado se acerca a los diferentes contextos en los que el uso de la tecnología es una característica presente y analiza los que considera riesgos para las obras que utilizan estos recursos. Las mismas que forman parte de las propuestas multimedia, que también se utilizan en propuestas que se acercan a la liminalidad, a través de la plástica y a aquellas que experimentan en torno a la presencia del actor. Así mismo presenta nociones importantes en torno a contextos digitales y transmediales, para resaltar el principio de transformación de la experiencia humana y el componente subjetivo que este implica, como una base sólida para la tecnología o para cualquier recurso que el teatro aborde.

Multimedia en escena, aciertos y riesgos.

López Antuñano (2014), en su artículo *Teatro multimedia antecedentes y estado de la cuestión,* menciona que el teatro multimedia surge como tal en los años ochenta a partir de la fuerza con la que se impone el audiovisual pregrabado o el reproducido en vivo en la escena.

Señala que en esta época se genera la llamada revolución americana, de la mano de la canadiense, que incorporan técnicas multimedia en alrededor de ochenta obras, en los primeros cinco años de esa década, debido a la fuerza que toma el teatro de imagen desde la llegada de los discípulos de Jaques Lecoq (nacido en Francia en 1921) a Quebec, especialmente. Recuerda a su vez que ya en 1988, el Festival de Rennes centra su temática en las artes electrónicas donde el potencial del audiovisual en escena se evidencia en las propuestas provenientes de estos países.

Planteamientos que se complementan con los expuestos por Larrue (2015), cuando indica que el primer encuentro en torno a la intermedialidad tiene lugar en Montreal en el año 2007, en el Coloquio Internacional y Transdisciplinar Intermedialidad, Teatralidad, (Re)Presentación y Nuevos Medios organizado por la Universidad de Montreal. Ante lo cual y en función del tema central de esta tesis, es posible añadir, el interés en el campo profesional en España en torno a la transmedialidad; como Scholari (2014) recuerda a propósito del Transmedia Living Lab que se realiza en Madrid en el 2012 y La Transmedia Week que tiene lugar en Barcelona en el 2014.

Los desafíos en torno a la tecnología resultan particularmente estimulantes en el contexto actual. De igual manera, las innovaciones del teatro multimedia, caracterizado por las proyecciones en escena, que no han dejado atrás el campo de la experimentación. Estos, incluyen recursos como un *avatar,* es decir la proyección en el teatro de un personaje cuyos movimientos dependen en este caso del actor, a quien se le ha colocado sensores fuera de escena –como es el caso del personaje de Ariel de *La tempestad*[41] (2016), que interactúa en

[41] Más información sobre la obra en el siguiente link: http://www.culturalmenteincorrecto.com/2017/12/the–tempest–blu–ray–review.html

vivo con los demás actores–, en el proyecto que se desarrolló la Royal Shakespeare Company (Paulson, 2017).

Figura 8.
La tempestad (2016), Royal Shakespeare Company



Nota. Imagen recuperada de http://www.culturalmenteincorrecto.com/2017/12/the–tempest–blu–ray–review.html

Así mismo, esta obra, la última que crea Shakespeare, denota claramente su escritura desde el escenario y está pensada para todas las posibilidades que el montaje brinda a través del tiempo, tan permeable que sigue acogiendo innovaciones actuales, como señala el director español Sergio Peris Mencheta (nacido en Madrid en 1975), en la entrevista (Frije Madrid, 2012) que se le realiza a propósito de su montaje sobre el mismo texto, *La tempestad* (2013). Igualmente, el artículo *La nueva "Tempestad" de Segio Peris Mencheta* (El País, 2013), resalta el trabajo sobre los sentidos que el director realiza, donde lo visual se complementa con los recursos sonoros e incluso con el olfativo que la obra evoca.

Figura 9.
La tempestad (2013), Sergio Peris Mencheta



Nota. Imagen recuperada de https://elpais.com/ccaa/2014/10/16/valencia/1413486976_399303.html

Estas producciones guardan características similares con las obras que sirven como referencia en el marco del curso de capacitación continua, dictado por la CELCIT (Argentina), *Nuevas tecnologías para la escena*[42] a cargo de la artista e investigadora Silvia Maldini[43] (2019). En este mismo contexto se incluye el trabajo de la bailarina Michèle Anne de Mey y el cineasta Jaco Van Dormael, pareja belga que forma el colectivo Kiss & Cry [44]. El cual, combina la danza con otros lenguajes artísticos. En el caso de *Cold Blood*[45] (Opera de Saint Etienne, 2013). La obra plantea como personajes a las manos de los artistas, para dar forma a la que llaman nanodanza. A su vez, el montaje integra elementos del cine, el teatro de objetos, así como maquetas móviles, gracias a una plataforma giratoria. El público asiste a la filmación en vivo de una película, que toma las características efímeras del teatro, lo cual hace que cada ejercicio sea único e irrepetible.

Figura 10.
Cold Blood (2013), Kiss & Cry

[42] En el que la autora de esta tesis participa para acceder al material, en la edición 2018, que se realizó entre abril y julio.
[43] Más información en el siguiente link: http://www.alternativateatral.com/persona6344–silvia–maldini
[44] Más información en el siguiente link: https://www.astragales.be/fr/astragales/
[45] Se puede visualizar el *teaser* de la obra en este link: https://vimeo.com/showcase/3625728/video/68122216



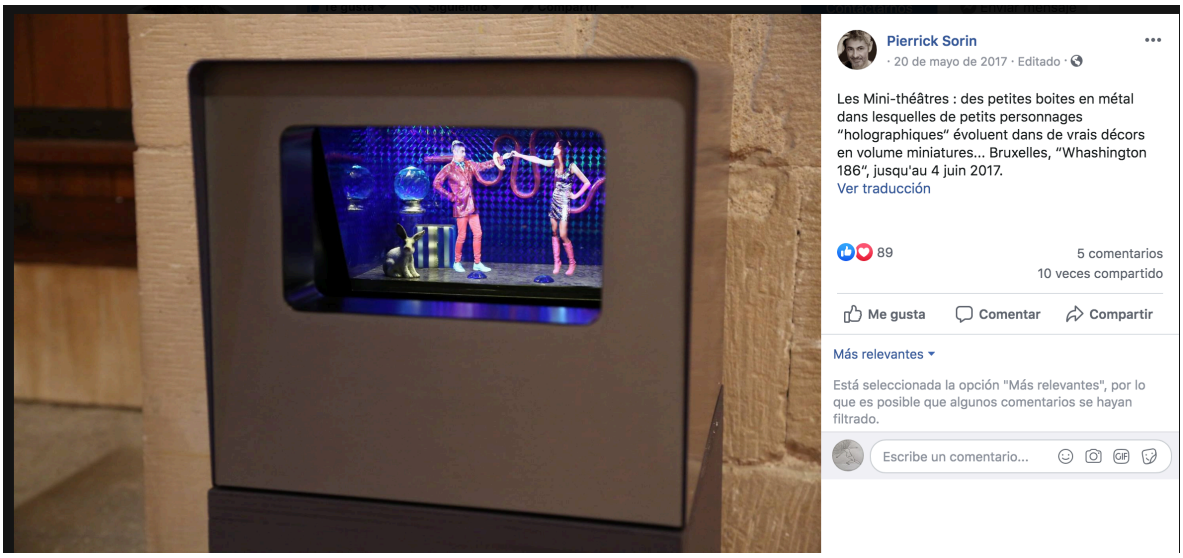
Nota. Imagen recuperada de https://www.thisisradar.com/blog/?p=894

Otro de los ejemplos que comenta Maldini (2019) gira en torno a la propuesta de Pierrick Sorin[46] (nacido en Francia en 1960), quien también pertenece al terreno de las instalaciones, pero plantea propuestas de teatro óptico[47], como las denomina. Genera una relación entre lo real y la virtualidad, al utilizar proyecciones en espacios reales, con los que a su vez él interacciona, como si fuesen hologramas. La investigadora Daniela Berlan[48] (2011) hace hincapié en la auto referencialidad de las propuestas de Sorin y el humor sarcástico que maneja, así como la reiterada alusión a los medios de comunicación.

Figura 11.
"Mini teatro" publicado en redes por Pierrick Sorin

[46] Más información en el siguiente link:
https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pierrick-sorin-mirones
[47] Se puede visualizar fragmentos de estas obras en este link:
https://vimeo.com/user6090589

[48] Docente e investigadora especializada en teatro, en la Universidad de Buenos Aires. Más información en el siguiente link: http://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/berlante–daniela



Nota. Captura de pantalla obtenida de la cuenta de Facebook de Pierrick Sorin https://www.facebook.com/PierrickSorinOfficiel/photos/a.914348351916391/1727459683938583/?type=3&theater

Planteamientos que permiten a la autora de esta investigación, evocar lo referido por la diseñadora teatral María Paz Valdés (2010) en su disertación *Transmedialidad, La reconceptualización del espacio, el texto y la mirada escénica en la práctica teatral de dos compañías chilenas contemporáneas: Minimale y la Puerta*, cuando menciona que en Chile “la obra *Cine, Teatro y Radio* de Lucho Córdova, estrenada en 1945, y en donde Córdoba, dialogaba con su propia imagen cinematográfica proyectada sobre el escenario” (Valdez, 2010, p. 42); datos que le llaman la atención por sus fechas, más aún cuando se recapitula los antecedentes del teatro multimedia (que se abordan más adelante en este apartado).

En este mismo contexto puede encontrarse también la posterior propuesta artística de Ramón Griffero (nacido en Chile en 1954) con su obra Cinema Utoppia[49], estrenada en 1985 (Valdez, 2010). Griffero (2004), en su texto *Teatro fin de siglo, teatralidades y espectacularidades de resistencia,* al referirse a ella no duda en señalar que constituye un punto de quiebre en la escena local, tanto por su contenido, como por su forma. Recapitula como

[49] Se puede ver una versión posterior de la obra en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=i3oJ9aJUHn4&t=1s

transformaron el escenario del teatro en una sala de cine, ambientada en los cincuenta, para convertirla en el teatro Valencia, dentro del cual se proyecta la película que forma parte del montaje teatral. El director describe su obra de la siguiente manera:

> Los últimos fieles espectadores venían a ver la última película. La atmósfera de los personajes espectadores del cine era de una nostalgia abrumadora, estos seres atomizados y solitarios lograban al fin, después de años, comunicarse en la última sesión. Pero también los espectadores no personajes de aquel cine éramos nosotros, aislados y solos que veníamos como una película las atrocidades que se cometían, pero que solo sabíamos esto a *soto voce*. En la pantalla se proyecta una película teatral "futurista" sobre dos jóvenes viviendo un exilio… El país era un gran cine y nosotros éramos espectadores también de una película que no comprendíamos (Griffero, 2004, p. 406).

Nuevamente el contexto abarca parte de la ficción, en este caso frente a la represión y el miedo, en el contexto ahora de la dictadura chilena, del siglo pasado. La dicotomía realidad y ficción es puesta en juego. El sentido de la dualidad, que requiere del otro para existir, cataliza la conflictividad propia del *ethos barroco*[50] *,* inmersa en el teatro, donde el conflicto es también un componente sustancial. El vínculo, se ejemplifica nuevamente en este caso, como apunte propio de este estudio.

A nivel técnico, Griffero (2004) manifiesta: "es a partir de este montaje que comienza mi percepción de la escritura, como de la puesta, en tanto simbiosis de dos poéticas que se unen en el espacio: La Poética del texto y la Poética de la imagen" (Griffero, 2004, p. 409).

[50] Cabe recordar al lector, que se hizo referencia tanto al principio de dualidad ancestral de América Latina y al *ethos barraco,* en el capítulo I.

Valoración que también podría ser entendida, a criterio de la autora de esta investigación, como metáfora de dualidades en pugna, que se disputan sus límites en el escenario.

Dichos trabajos permiten recapitular las propuestas que les preceden o acompañan, en torno al uso de los lenguajes visuales en la escena, expuestas por López Antuñano (2014), en su artículo *Teatro multimedia antecedentes y estado de la cuestión.* Donde recapitula como hace milenios en China se utiliza el teatro de sombras como lenguaje visual dentro de la representación escénica, que cuenta historias por medio de la luz y la sombra, y es considerado también un ancestro del cine. Ante lo cual, también cabe acotar lo expuesto por Lino Cabezas (2007) en su texto *Presentación y representación teatral,* cuando menciona que esta técnica era también manejada en otras regiones de Asia, como la India y en el norte de África y Europa, donde:

> El nombre utilizado casi siempre es el de "sombras chinescas" y los primeros testimonios de su existencia se encuentra a partir del siglo XVII en el sur de Italia procedentes de la cultura turca a través de Túnez o Grecia. Desde allí se propagaron rápidamente hace el norte de toda Europa, por lo que también se ha llamado a esta forma de teatro "juego de sombras italiano". (Cabezas, 2007, p. 142)

Así mismo, recuerda que está vinculada al origen de la pintura:

> Esta forma de representación teatral coincide con el origen mítico de la invención de la pintura según la famosa narración de Plinio el Viejo en el siglo I, en donde el autor romano refiere que todos los griegos aceptaban que la pintura se había iniciado al "circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre". En otro pasaje del texto relata en concreto la historia del alfarero Butadas de Sición, enamorado de un joven; cuando éste se marchó al extranjero, ella para conservar su imagen, trazó una

> línea alrededor de la sombra de su rostro proyectada en una pared por la luz de una lámpara (Cabezas, 2007, p. 141).

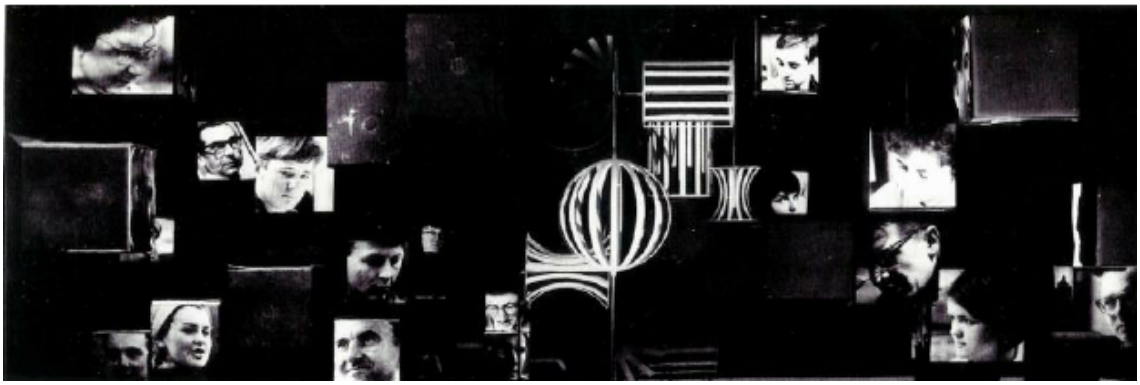
Posteriormente, este mismo autor relaciona el teatro de sombras con la linterna mágica, inventada por Giovanni Batista della Porta (nacido en Italia en 1540); que "construida con un sistema de lentes y un espejo reflectante situado detrás de la llama de la vela, permite proyectar sobre una pared blanca las figuras pintadas sobre un vidrio pequeño" (Cabezas, 2007, p. 143).

López Antuñano (2014) menciona también a Nicolò Sabbatini (Roma, 1634) quien en el siglo XVII incorpora imágenes fantasmales en sus decoraciones. Ante lo cual es posible acotar las observaciones de Cabezas (2007), que remarca el cambio de visión vigente sobre la escenografía a partir de finales del siglo XVI, cuando se empiezan a introducir artificios sorprendentes. Así mismo, señala que no existe acceso a mayor documentación sobre las innovaciones de la época dado que se guardaba con recelo por "la rivalidad profesional vigente también en el siguiente siglo" (Cabezas, 2007, p. 145).

Posteriormente, López Antuñano (2014) se refiere, a su vez, a la utilización realizada por Vsévolod Meyerhold (nacido en Rusia en 1874) del documental, *La tierra escondida*, procedimiento que retoma luego Erwin Piscator (nacido en Alemania en 1893) –tema en el que se profundiza más adelante–. Así mismo recuerda, desde la arquitectura, como se genera el espacio a cargo de Gropious, que sirve tanto como cine y teatro al tiempo (tema en cual se profundiza más adelante). A su vez, resalta la manera en que, a mediados del siglo XX, se explota las posibilidades dramatúrgicas, como se evidencia en las colaboraciones entre Josef Svoboda (nacido en República Checa en 1920) y Otomar Kerjka (también nacido en República Checa, en 1921). En su colaboración, retoman los postulados de Konstantin Stanislavski (nacido en Rusia en 1863), en busca de una escena profunda. Para lo cual utilizan telones translucidos y negros a los que se les aplica calles de iluminación.

Cabe mencionar que el documental de Denis Bablet (1983), *Josef Svoboda, scénographe*, el famoso escenógrafo checo señala que su trabajo se basa en la funcionalidad y la transformación para un uso poético del espacio; para lo cual experimenta tanto con los materiales que incluye en las puestas en escena, como con la luz, el reflejo e incluso con efectos cinéticos.

Figura 12.
Symphony, de Josef Svoboda



Nota. Composición plástico–cinética de cubos, primas y otros cuerpos. Imagen recuperada de: https://www.researchgate.net/figure/Symphony–Josef–Svoboda–Expo–67–Montreal–Composicion–plastico–cinetica–de–cubos_fig1_269099826

López Antuñano (2014) recapitula la influencia del uso de las imágenes en Italia a partir de los años sesenta que pretenden generar la sensación de fragmentación, como ocurre en la opera *Intolleranza,* una creación de Luigi Nono (Italia, 1924), bajo la dirección de Václav Kaslik (nacido en República Checa en 1927) y con escenografía, nuevamente, de Sovoboda.

Figura 13.
Intolleranza (1960), Luigi Nono



Nota. Imagen recuperada de https://www.discogs.com/de/Luigi–Nono–Staatsoper–Stuttgart–Bernhard–Kontarsky–Intolleranza–1960/release/3339835

Así mismo López Antuñano (2014), evoca las pantallas con trasmisión en vivo de las actoras en el escenario que se incorporan seis años después en la obra de Peter Weiss (nacido en Alemania en 1916), dirigida por Virginio Puecher (nacido en Italia en 1926). Menciona las transmisiones en vivo de la televisión, que proyecta un partido de futbol, discursos políticos y desfiles militares, contrastadas con la acción de una prostituta que se desviste en escena, en la obra de S.A.D.E de Carmelo Bene (nacido en Italia en 1937). Alude, a su vez, a los recursos audiovisuales también utilizado por Giorgio Barberio Corsetti[51] (nacido en Italia en 1951), ya que considera que la posibilidad transmitir en vivo en una pantalla resulta para él tan atractiva, como la alternativa que brinda la misma de comunicar con imágenes sin que estas invadan la escena gracias a la proyección. Además, López Antuñano (2014), insiste también en que este director identifica el uso narrativo o descriptivo de los recursos tecnológicos como la clave a considerar para su implementación.

[51] Se puede ver fragmentos de la obra *La Camera Astratta* (1987), de este director, en la que trabaja junto a Studio Azurro, en el siguiente link: https://vimeo.com/34828444

Figura 14:
Camera Astratta (1987), Giorgio Barberio Corsetti



Nota. Imagen recuperada de http://www.arte.it/calendario–arte/milano/mostra–studio–azzurro–immagini–sensibili–23503

Tras este recorrido sintético, es posible también evocar los postulados que recoge Cabezas (2007), para quien, desde el Renacimiento, especialmente, el teatro se afinca sobre la ilusión. Así mismo señala que "la fascinación por las sombras ha sido explicada por algunos antropólogos al establecer una relación directa entre la idea del alma y la sombra como reflejo de ella" (Cabezas, 2007, p. 141). Un discurso que, a criterio de esta investigación, aún sigue vigente para las propuestas audiovisuales en la escena.

Una muestra de esta tendencia, por nombrarla de alguna manera y no circunscribirla a las etiquetas existentes, bien podría estar presente en el montaje de *La Plaza* (2018), del grupo español El Conde Torrefiel[52], donde la contemplación está latente durante todo el ritual que la obra propone. Se trata de una experiencia meditativa para el espectador, dónde no hay un dilema que resolver o una trama complicada que desentrañar, por muchos momentos el placer y el sentido están en el simple mirar; tarea que constituye la estrategia más frecuente del teatro que se aparta de la supremacía del *logos* (Lehmann, 2006). De hecho, en esta obra en cuestión, no es posible hilar un argumento más allá de describir los acontecimientos. Las letras proyectadas en el telón emplazan al público en una vivencia ficticia que se ha repetido durante

[52] La autora de esta tesis asiste a la función de esta obra, en el Sat! Teatre, el 5 de julio del 2018, en el marco del Grec Festival de Barcelona.

un año, todos los días. Se les informa a los asistentes que han venido al teatro solo a observar el escenario y que llevan realizando esta actividad durante una hora de forma cotidiana, junto a todos los presentes. Entonces se descubre el piso de la escena cubierto completamente de flores, cuyo aroma le resulta a la autora de esta tesis tan seductor, como su colorido. El espectador es transportado por el olfato y por los vividos tonos a un estado sumamente agradable que lo acoge y que no quiere dejar atrás. Sabe que hoy es el último día de ese ritual sostenido durante 365 días, que se ha replicado en distintas ciudades del mundo, en el que cientos de personas, como él, han compartido ese silencioso espacio. Se acaba, es desolador. Posteriormente, el escenario aparece enmarcado ahora de una caja de telón y piso blanco; contiene cuerpos que bien podrían ser estatuas sin cara, vacías, alejadas de la fascinación por la sombra. Los seres sin rostro, en quietud por momentos, presentan actividades propias del espacio público, sin embargo, se muestran lánguidos, impenetrables, fríos, distantes, en realidad: ausentes, en un marco blanco luminoso que evita las sombras. Se los observa ahora mientras leen, pasean un niño en su carriola o incluso dialogan, si a ese nivel de interacción se le puede llamar así, pues hasta el sonido parece distante de la escena y no es producto de los personajes. La cotidianidad se cuestiona sin duda. Como espectador, retomar durante un año más la primera parte de la experiencia se vuelve un anhelo, mientras el telón que se ha cerrado no se vuelve abrir tras los aplausos, tampoco los actores salen a despedir al público. Dejan la necesidad que han generado latente en la sala.[53] La cotidianidad en la se va perdiendo la ritualidad, el sentido que de ella se desprende y que deja abandonando al ser humano, como si careciese, precisamente de su capacidad de fascinación.

[53] En este caso no se acompaña el texto que la describe con una foto del escenario al cierre, pues como se comenta, el telón no se vuelve a abrir. Sin embargo, es posible ver más fotografías del montaje en el siguiente link: http://www.elcondedetorrefiel.com/Laplaza.html

Figura 15.
La Plaza (2018), El Conde Torrefiel



Nota. Imagen recuperada de http://www.elcondedetorrefiel.com/Laplaza.html

Frente a propuestas como estas, surgen voces absolutamente válidas que permiten cuestionar –sin desmerecer en ninguna medida creaciones de la potencia que esta guarda–, hasta qué punto se debe eludir la necesidad de contar historias o subvertirlas; mirada que recuerda el esfuerzo vano e innecesario del teatro por deslindarse de la palabra a partir del despuntar de la imagen en las últimas décadas del siglo XX, como lo precisa José Sanchis Sinisterra (2018), en su más reciente publicación teórica, *El texto insumiso.* Con lo cual, dos posturas éticas se contraponen, contar para no dejar esta responsabilidad en cualquier mano, (opción de Sanchis Sinisterra) o abstenerse de hacerlo para quebrantar un orden imperante (inclinación que la autora de esta investigación considera presente en obras como *La Plaza*).

Este cuestionamiento encuentra eco en las reflexiones finales del texto *Las estructuras dramatúrgicas actuales: aproximaciones*, de Guillermo Heras[54] (2011) cuando concluye que "nos enfrentamos a algo tan esencial y necesario como la vuelta a la investigación, búsqueda y

[54] Hombre de teatro: actor, dramaturgo, director, teórico y gestor, vinculado al teatro independiente. Más información al respecto se puede encontrar en el siguiente link: http://www.contextoteatral.es/guillermoheras.html

reflexión del teatro como un lenguaje propio, capaz de mestizarse con cualquier otro arte" (Heras, 2011, p. 26).

Tal iniciativa ha sido acogida por el cine en los últimos años, con el devenir de los audiovisuales en escena y que bien puede sumarse a esta propuesta o desarticularla, en función del dominio de cada lenguaje. *Arctique*[55] (2018), escrita, interpretada y dirigida por la artista (francófona) Anne–Cécile Vandalem (nacida en Bélgica en 1979), del grupo de teatro Das Fräulein, si bien no solo utiliza música en vivo, también recurre a una pantalla para alternar partes de la historia entre la escena teatral y el video, característica que ha estado presente en sus anteriores propuestas artísticas. Esta obra en cuestión, se centra en la necesidad de subsistencia y, en este caso, ironiza sobre el futuro, entre el cambio climático y el deseo de riqueza.

Sin embargo, el espacio que presenta es sumamente apacible, estancado en realidad, la iluminación es la misma que existiría en la sala de eventos del crucero que se simula en el escenario, absolutamente tenue. La historia se enreda, sin embargo, se podría haber utilizado la pantalla para incrementar la sensación fantasmal que la obra por momentos intenta generar, más que para mostrar escenas que acontecen por fuera de este salón. La tensión está circunscrita al diálogo, pero por un elemento se desplaza finalmente a la imagen. Un oso polar gigante en el escenario, que podría acabar con todos los tripulantes. Llega quizás entonces el elemento capaz de disuadir al público para continuar la experiencia, esa es la sensación que tiene en ese momento la autora de esta investigación, que asiste a la función en Berlín.

[55] La autora de esta tesis asiste a la función de esta obra, en teatro Schaubühne, el 4 de abril del 2019, en el marco del festival FIND, en Berlín.

Figura 16.
Artique (2018), Anne–Cécile Vandalem



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Figura 17.
Artique (2018), Anne–Cécile Vandalem



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función, con el elenco. Elaboración propia.

Para el estudio que aquí se está desarrollando resulta pertinente apuntar que el problema no es que la tecnología en sí o la disputa de la imagen con la palabra, sino la forma en la que se la incluye a la tecnología dentro del montaje, que debe contemplar las necesidades de cada lenguaje convocado por la puesta en escena, para sostener la fascinación humana por la ilusión.

Recursos tecnológicos en contextos liminales, entre la ilusión plástica y actoral, ¿un riesgo para el teatro?

El vasto terreno de la ilusión, abarca también recursos que bordean el límite con las artes plásticas y que utilizan también recursos tecnológicos. Para García Barrientos (2007b) en su texto *El teatro del futuro*, las nuevas tecnologías constituyen una "provocación para la teoría del teatro" (p. 13) y en este terreno la experimentación se vuelve muy atractiva. Tendencia que evidencia Josette Féral[56] (2015), en su texto *Teoría y práctica del teatro más allá de los límites*. En él, se refiere de forma precisa a la creación de Janet Cardiff y George Bures Miller[57] (2012), *Alter Bahnhof Video Walk*[58], en la cual se invita al espectador a realizar un recorrido dentro de esta estación de tren, acompañado de un dispositivo electrónico que le sirva de guía. En ella, Féral (2017) considera que el espectador se convierte en el actor. Postura algo precipitada, a criterio de esta investigación, si se toma en cuenta que al decir que actúa, en otro contexto, se podría mencionar que pinta o compone música. Ahora bien, esto no lo convierte necesariamente en músico o artista, como se evidencia en otro tipo de experiencias de los mismos creadores, como en *Experiment in F minor*[59], instalación de carácter sonoro. Experiencias creativas a las que es posible comparar, en alguna medida, con las propuestas artísticas del grupo inglés Rotozaza (2007), compuesto por las artistas Ant Hampton (nacido en Inglaterra en 1975) y Silvia Mercuriali (nacida en Italia), en función de lo que denominan Autoteatro[60] (Rotozaza, 2007). En él, los que consideran como invitados especiales, reciben por medio de auriculares una serie de instrucciones con las cuales desarrollan su interpretación

[56] Teórica teatral y catedrática canadiense (francófona) de amplia trayectoria. Se desempeña como docente en la Universidad de Québec. Más información se puede encontrar en el siguiente link: https://eastap.com/josette–feral/
[57] Más información sobre la obra de estos artistas esta disponible en el siguiente link: https://www.cardiffmiller.com/index.html
[58] Se puede observar la obra en el siguiente link: https://vimeo.com/73251458
[59] Se puede observar la obra en el siguiente link: https://vimeo.com/78562847
[60] Más información en el siguiente link: http://www.rotozaza.co.uk/autoteatro.html

teatral (en ocasiones se trata del público). Su primera experiencia fue *Bloke* (1999), en la que un individuo sin ninguna formación actoral y en realidad muy introvertido realizó un monólogo que impresiono al público y a la crítica por la sinceridad de su interpretación (PICA, 2020)[61], pese a su nula experiencia y su poca habilidad innata.

Figura 18.
Bloke (1999), grupo Rotozaza



Nota. Imagen recuperada de http://www.rotozaza.co.uk/bloke.html

En *Walks*[62] (1991-2014) –son varias obras de Cardiff y Miller (2019) que se agrupan dentro de esta categoría–, el espectador sigue el libreto que recibe por medio de un teléfono o de una *tablet*, así comparte y contrasta la experiencia que vive con el video previamente grabado que lo acompaña; descripción que recuerda a la autora de esta tesis la exposición retrospectiva del trabajo realizada por los artistas multidisciplinarios Janet Cardiff y George Bures Miller (2019), *Lost in the Memory Palace*[63] (2013), presentada tanto en la Galería de Arte de Ontario, AGO, como en la de Vancouver VAG. Su trabajo, según Cardiff, indaga en la hibridez entre el teatro, la música y las artes visuales (VAG, 2014).

[61] Más información sobre la obra en el siguiente link: https://www.pica.org/artists/ant–hampton/
[62] Se puede observar la obra en el siguiente link: https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/index.html
[63] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el AGO de Toronto, en julio del 2013.

Figura 19.
Lost in the Memory Palace (2013), Janet Cardiff y George Bures Miller



Nota. Imagen recuperada de https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html

Esta exposición temporal, a la que la autora de esta investigación asiste, plantea una retrospectiva del trabajo artístico que esta pareja desarrolla desde los años noventa. Tras la visita, a fuerza de repetición, es posible que los asistentes se cuestionen el haber tenido, en alguna medida, la vivencia de una creación teatral sin actores, percepción que comparte con Féral (2015), en el texto antes referido. Las piezas expuestas en el AGO (2013) y en VAG (2014) permitían cuestionar al visitante sobre quién habita los espacios que se le están presentando, como si se tratara de cuerpos aminorados[64] hasta la desaparición, pero cuya presencia es de alguna forma perceptible, esa es la idea que ronda a la autora de esta tesis al recordar su vivencia. Entre las obras se encontraban expuestas *Dark Pool* (1995), *Killing Machine* (2009), *Storm Room* (2007), *Opera for a Small Room* (2005), *The Paradise Institute* (2001), *Road Trip* (2004), etc. En todas ellas existía una o varias presencias anónimas, pero no se recurría a ningún actor (al tratarse de instalaciones), sino al sonido o la insinuación generada

[64]Concepto planteado por Jean–Frédéric Chevallier (2012), en su texto *El cuerpo en la escena contemporánea* en el que manifiesta que "*Aminorar,* dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder –que uno ejerce sobre y contra otro– a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno. Entonces, operar la aminoración implica apostar a un retiro en el escenario –un *menos* pues– que posibilite un *plus* en la sala" (p. 15).

por la disposición de los objetos, incluso a la interacción con el público, apuntes que resumen la percepción que tuvo quien se encuentra articulando estas ideas durante su visita al AGO.

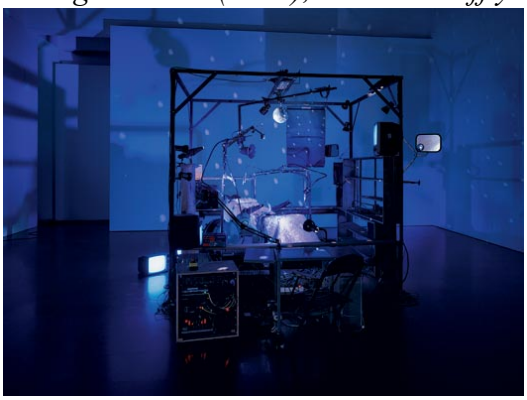
Figura 20.
Dark Pool (1995), Janet Cardiff y George Bures Miller



Nota. Imagen recuperada de https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/darkpool.html

En *Dark Pool,* recuerda haberse parado en un rincón obscuro frente a un fonógrafo antiguo, el mismo que aparece en la esquina superior de esta foto. Solo ahí le era posible escuchar sonidos de quien pensó, quizás, era el personaje que frecuentaba esta habitación, mientras miraba los puchos de cigarrillo que probablemente se fumó y cuyo olor se percibía en toda la sala, incluso cuando la iluminación baja o la perspectiva no permitían ya verlos.

Figura 21.
Killing Machine (2009), Janet Cardiff y George Bures Miller

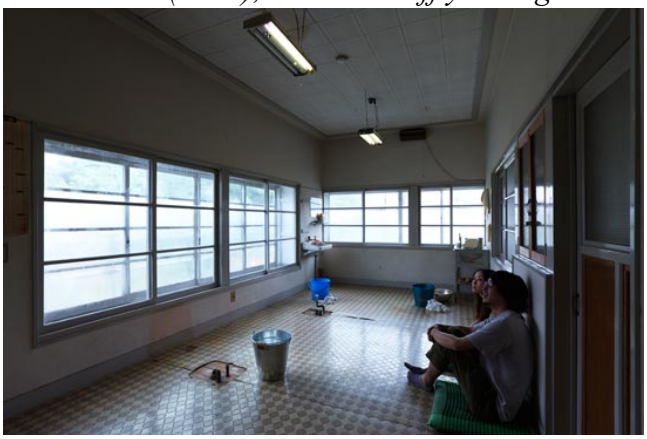


Nota. Imagen recuperada de https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/killing_machine.html

Al pararse al frente de *Killing Machine,* no pude evitar aplastar el botón que decía, "*push me*", para ver, no sin culpa, cómo ese pequeño taladro torturaba al cuerpo que podía

imaginar perfectamente sobre la silla vacía, retorciéndose con la misma cadencia que emitía el sonido de la máquina.

Figura 22.
Storm Room (2007), Janet Cardiff y George Bures Miller



Nota. Imagen recuperada de https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/storm_room.html

Dentro de la habitación, en *Storm Room*, recuerda como solo al ingresar olvidó la caja de madera, con cables que se la atravesaban por todos los costados y que acaba de mirar en el exterior. El artilugio se desvaneció ante la factura con la que la habitación había sido elaborada que desafiaba a la ficción, frente a la prolijidad del entorno que la acogía. Escuchó la lluvia y la miró caer en el bosque, por la ventana, sintió los truenos y su luminosidad. No pudo evitar sentarse en el piso a mirar hipnóticamente el agua caer y se preguntó quién dejó un cubo de agua para proteger el suelo de la filtración del lavamanos.

Figura 23.
Small Room (2005), Janet Cardiff y George Bruce Miller



Nota. Imagen recuperada de https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/opera.html

Así como, no pudo evitar imaginar al excéntrico melómano que habita al interior de *Small Room,* mientras miraba al tocadiscos girar y escuchaba la música que envolvía el interior, tras la ventana.

Figura 24.
Road Trip (2004), Cardiff y George Bruce Miller



Nota. Imagen recuperada de https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/roadtrip.html

En *Road Trip,* asiste también a una proyección de diapositivas, como se hacía antes, junto a la familia, como las que salen en las películas, es la única sentada en la hilera de dos filas y escucha los comentarios de quienes probablemente estarían riendo o recordando, a su alrededor y paradójicamente en soledad (no hay más personas en la sala).

La autora de esta tesis considera que estas sensaciones se acercan a las que generan las propuestas del director Matias Umpierrez (nacida en Argentina en 1980), en sus propuestas *site specific*[65], *Teatro Solo*[66] (Teatro Solo, 2020). Se trata de experiencias en cinco distintas ciudades: Portland (2016), Madrid (2015–2016), Buenos Aires (2013), San Sebastian (2015), Sao Paulo (2014), Nueva York (2014), en las que el espectador se sumerge en las urbes, como en escenografías gigantes (Silvia Maldini, 2017). A partir del trabajo de Silvia Maldini (2017), *Entrevista a Matias Umpierrez,* es posible percatarse que este director está profundamente interesado en la idea de ficción. En el caso de *Teatro Solo* (2013-2016), explica que se trata de

[65] Son obras que son pensadas en función de un espacio real específico. Se recuerda al lector que Belén Santa-Olalla explica también este tratamiento en la entrevista con la autora de esta tesis anteriormente ya referida.
[66] Se puede fragmentos de la obra en el siguiente link: http://www.teatrosolo.com.ar/es/videos/

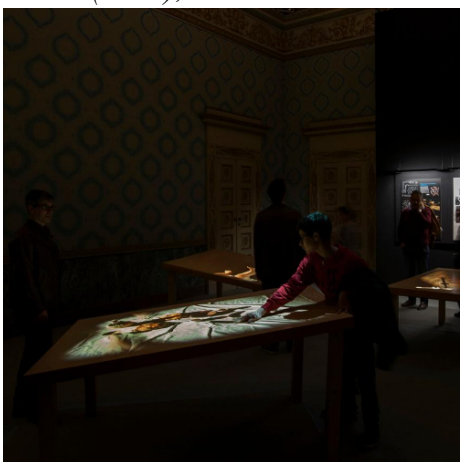
cinco obras de teatro distintas, cada una pensada para la ciudad en la que tienen lugar y para sus diversas problemáticas sociales o políticas. Todas las piezas son interpretadas por actores que viven esas ciudades y que se relacionan con un asistente único a cada función, condición básica de la obra, en la que el actor interactúa con el público, su único acompañante, como un interlocutor válido.

Es posible relacionar la inmersión en la ciudad como escenario, así como el recorrido por el mundo de los personajes etéreos creados por Cardiff y Miller, con la noción de comunidad que introduce el texto *Estética relacional* de Nicolás Bourriaud (2006) en torno a las obras e instalaciones plásticas de los noventa. Estas generan dinámicas internas propias durante su duración y producen también en la creadora que se encuentra articulando estas ideas la sensación de intimidad, así como una vivencia en la que se evoca el asombro frente al descubrimiento, inherente a la mirada de un niño, a la que se refiere Janet Cardiff (The Fruitmarket Gallery, 2019), en la entrevista que le hacen junto a su pareja, *Night Walk for Edinburgh*[67]*,* en la que explica planteamientos de sus procesos creativos.

Los mismos que guardan cierto nivel de cercanía con otro de los ejemplos que se discuten con Maldini (2019), en este caso en torno a las obras multimedia de Studio Azzurro, agrupación italiana que trabaja desde inicios de los ochenta en torno a la interactividad, tomando elementos del performance y la danza (IDIS, 2020). En *Tavoli*[68] (Studio Azzuro, 2012), las proyecciones se activan cuando el espectador golpea la mesa (Maldini, 2019), el espacio entonces le pone en relación con las proyecciones, así se genera el vínculo con el público, siempre cambiante e inesperado.

[67] La entrevista está disponible en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=s5aVHwdfiEU
[68]Se pudo ver su trabajo también en Valencia en la sala Parpalló. Se puede visualizar la obra en este link: https://vimeo.com/34832992

Figura 25.
Tavoli (1995), Studio Azzuro



Nota. Imagen recuperada de https://time.graphics/event/361102

Sin duda este tipo de acercamiento al público se intensifica también en obras de teatro inmersivo que Josephine Machon[69] (2013) aborda en su libro *Immersive Theater.* La autora señala que la experiencia se inicia ante que la obra, cuando la audiencia empieza a pensar en la puesta a la que va a asistir, y termina cuando finalmente la olvida. En la obra en sí, se establece un medio multidimensional que utiliza todos los elementos del montaje, para sumergir a los presentes en espacios y roles difusos; ejercicios artísticos que le recuerdan también a las propuestas de Nicolás Bourriaud (2006), cuando menciona que las vivencias inmersivas son también una forma de arte relacional.

Ideas evidentes también en la conferencia[70] de Lili Vaughan (Jijón, 2019g), *Mundo en construcciones: Diseño en Punchdrunk, de lo macro a lo micro*, en el marco de las IV Jornadas de Plástica Teatral, Centro Dramático Nacional, Madrid, a las que la creadora que se encuentra articulando estas propuestas asiste. En este encuentro, la directora de diseño que ha desempeñado este cargo durante quince años, señala que esta agrupación teatral tiene veinte

[69] Artista, escritora y catedrática inglesa, se desempeña en la Middlesex University en Londres. Más información en el siguiente link: https://www.mdx.ac.uk/about–us/our–people/staff–directory/profile/machon–josephine

[70] La autora de esta investigación asiste a la conferencia en el Centro Dramático de Madrid, el 27 de julio del 2019.

años de trayectoria, es una de las más antiguas y prestigiosas en el Reino Unido (lugar donde surgen este tipo de propuestas). Recalca también que al diseñar estas experiencias desempeña otros múltiples roles ineludibles vinculados con la arquitectura, la planificación, la gestión de riesgos y la seguridad.

Menciona que su interés se centra en las obras que toman como eje de creación al espacio del que parten y para el que diseñan, denominadas *site based.* A partir de ellos se interroga la posibilidad de crear espacios tridimensionales que alberguen nuevos mundos, capaces de acoger diversas experiencias para el espectador, al que describe como el corazón de su montaje. El público que asiste a la obra es separado de sus acompañantes, tiene que utilizar máscaras para distinguirse de los actores y vivir la experiencia solo, pues así considera que esta se intensifica, a su vez recuerda que es el público el corazón de sus propuestas, como lo llama.

Resalta, además, que puestas *como Sleep no more* (2010), una obra basada en *Macbeth* de William Shakespeare, se sigue presentando de forma constante en Nueva York, desde hace 8 años y tiene ya dos años de vigencia en Shangay. Así como Cardiff (2019), ella también recurre dentro de sus planteamientos a la singularidad de la mirada infantil, que busca estimular en la audiencia, para redescubrir el asombro que el mundo puede ofrecer, su intención es que exploren como niños, manifiesta. El espectáculo se repite tres veces, entonces el público puede escoger a qué personaje seguir o que escenas repetir si lo desea. Además, hay un espacio permanentemente abierto, un bar como refugio, al que se puede acudir en cualquier momento.

Valoración que se presenta nuevamente y que es inferida por la autora de esta tesis como un rasgo que responde, quizás, a la visión sobre el cambio que se genera dentro de las rupturas del teatro contemporáneo, expuestas por Carnevalli (2017)[71], que se expande hacia

[71] Se recuerda al lector que estos planteamientos fueron desarrollados en el capítulo 1 de esta investigación.

otras formas de conocimiento. Las que, a criterio de esta investigación, resultan también cercanas a la mirada de la infancia que permite el asombro, por fuera del imperio de la razón.

Al abordar el proceso creativo, Vaughan (Jijón, 2019g) señala que indudablemente parten del espacio (idea que debe ser conectada sin duda con el capítulo VI, donde se aborda ya los antecedentes de la visualidad en el espacio, que surge en Reino Unido). Lo primero que determina es el *storyworld*, es decir el mundo de la historia, que busca definir todos los espacios y narraciones que el montaje abarca. Luego las capas, en las que se define la manera en la que se puede presentar el mundo y las historias al público. A partir de eso, se determina la escala que se aplicará a cada espacio, en función de la sensación que se quiera transmitir y luego se decide que sentidos se pretende estimular. Se refiere también al grado de detalle con el que se trabaja cada espacio, para develar los rituales y hábitos de los personajes y acercar a la audiencia a su cotidianidad. Por último, los secretos, que pueden ser, cajones o cuartos, que el público puede o no encontrar, mientras más se explore más se puede descubrir, recalca.

Durante el foro de preguntas, la autora de esta tesis interroga a la artista inglesa[72], con el interés de vincular los elementos de la transmedialidad a posibles montajes del grupo que no incluyan teatro exclusivamente, sino otros soportes artísticos, para ampliar el universo creativo que ofrecen (plantea así la pregunta para que ella reflexione sobre el tema de interés de esta investigación). Vaughan (Jijón, 2019g) insiste en que sus propuestas están centradas dentro de un mismo espacio en el que todo sucede simultáneamente, pero a su vez señala que, en los momentos de mayor intimidad, en los que se trabaja uno a uno, se experimenta especialmente con un sentido, que en ocasiones es el sonido; apreciación que permite a este estudio enfatizar en el uso de cada lenguaje a la vez, para crear intimidad, que estaría también ligado a la

[72] Se puede ver el registro en video del foro. La pregunta a la que se hace referencia se encuentra a partir del minuto 2´40´´: https://www.dropbox.com/s/fi56a4t4lao6s4h/VID_punch4.mp4?dl=0

propuesta de “transmedialidad externa” que en esta investigación se indaga. La respuesta de Vaughan (Jijón, 2019g), también evoca la búsqueda de intimidad presente en la obra Cardiff (2019). Finalmente, Vaughan (Jijón, 2019g), recuerda el trabajo que realiza su grupo enfocado en experiencias educativas y comunitarias, las cuales guardan esta misma característica. Apunte que permite inferir en la tesis que aquí se viene desarrollando y para este tipo de planteamientos artísticos, un vínculo latente con el mundo sensible del espectador, generado por la intimidad como recurso.

Figura 26.
Mundo en construcciones: Diseño en Punchdrunk, de lo macro a lo micro (2019), Lili Vaughan



Nota. Captura de pantalla del video de la conferencia. Elaboración propia.

A sí mismo, Machon (2013) relaciona las propuestas de teatro inmersivo con las prácticas participativas que se retoman y considera existen desde siempre en la ritualidad religiosa y en ceremonias paganas; característica que recuerda a la autora una propuesta artística puntual que permitió emplazar las problemáticas locales de forma cercana al público, lejos de una visión folclorista, pero sí arraigadas en la tradición popular. En el caso de Haití, este fenómeno dará pie al teatro que se instaura en el país, como recapitula Robert Bauduy (2008) en un *Fragmento* de *Théâtre, démocratie et identité culturelle*.

La propuesta en cuestión fue creada por Philip Morisseau (1983), quien expone las características de su obra en el texto *The awaking of Creole*. En él, se refiere a la adaptación que realiza de *Antígona,* de Sófocles, en Puerto Príncipe durante los años cincuenta y que aprovecha los espacios abiertos y rurales de la isla, particularmente similares a los de la antigua Grecia. Este apunte recuerda, en alguna medida, a la autora de esta tesis el trabajo que para un espacio específico aborda la obra inmersiva como la describe Vaughan (Jijón, 2019g) y la trabaja Umpierrez (Maldini, 2017).

El argumento de esta pieza hace énfasis en la fuerza de la juventud revolucionaria. Así mismo el autor recuerda cómo esta experiencia también apuntala el uso del creole como lengua oficial de su país y vincula su argumento con las tradiciones de su entorno, sus dioses y los comportamientos de sus líderes. Menciona como en plena representación, una persona del público interrumpe a Creonte para vocear que los dioses han abandonado a Antígona; anécdota que permite de nuevo recordar al lector la relación que se guarda con la ficción, para sostener la verdad del entorno ancestral, a la que la autora de esta tesis se refirió al inicio de esta investigación. Finalmente, es pertinente también recalcar cómo el autor señala que en sus posteriores trabajos continua con la exploración que pretende vincular al teatro con las prácticas parateatrales de la ritualidad vudú, que se ejecuta normalmente en exteriores y forman parte de la cultura de su país. Bauduy (2018) ya reconoce esta actitud como germen del teatro y de la revolución que llevó a la independencia de Haití, gracias a los esclavos de la isla, como lo menciona también Moira Fradinger[73] (2011) en *Danbala´s Daughter: Félix Morrisseau–Leroy–s Antigòna Kreyòl*. Ella, a su vez, recalca el papel de Morisseau para defender su lengua y sus creencias, como forma crucial de resistencia cultural tras la ocupación de Estados Unidos en la isla. La autora, también, califica al vudú como el lenguaje teatral de la isla, creado por los

[73] Catedrática inglesa especializada en Literatura que se desempeña principalmente en la Universidad de Yale. Más información en el siguiente link: https://complit.yale.edu/people/moira–fradinger

esclavos, igual que el creole, ambos perseguidos por la colonia católica francesa. El teatro, entonces, a criterio de esta investigación, lucha por mantener inmerso en su entorno sus lenguajes originarios, tanto en la realidad, como en la ficción.

Apuntes que evocan en la autora de esta tesis las observaciones de Aníbal Quijan[74] (FLACSO Ecuador, 2015) en su intervención en el III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias, cuando menciona la temprana revolución anticolonial y antiesclavista que se da en Haití, la primera en América Latina, que sería posteriormente opacada. Posición que coincide con la de Raúl Esteban Díaz (2014)[75] en su artículo *La invisibilización de la Revolución de Haití y sus posibles resistencias decoloniales desde la negritud*, en el cual se señala:

> La Revolución de Haití (1791-1804) es un hecho histórico–político que ha sido omitido por la producción universal, a pesar de ser la primera revolución que se produjo en América Latina. Esto, para la presente investigación, se debe a dos causas principales. Por un lado, debido a una violencia epistémica denominada colonialidad del saber que tiene el derecho de enunciar y categorizar los diversos conocimientos y acontecimientos del mundo, produciendo una geopolítica del conocimiento centrada en Europa como modelo a seguir (Díaz, 2014, p. 12).

Para más adelante finalmente concluir que "la Revolución de Haití pasará de ser una mera rebelión de esclavos, a ser una de las revoluciones políticas más radicales de la era, la cual logró desbordar los ideales ilustrados de libertad humana", (Díaz, 2014, p. 31).

---

[74] Sociólogo peruano, especializado en los actuales desafíos del continente. Más información en el siguiente link: https://www.lavaca.org/notas/anibal–quijano–el–teorico–del–bien–vivir/

[75] Sociólogo chileno. Más información en el siguiente link: https://revistas.uam.es/index.php/relacionesinternacionales/search/authors/view?firstName=Ra%C3%BAl&middleName=Esteban&lastName=D%C3%8DAZ%20ESPINOZA&affiliation=Soci%C3%B3logo%20por%20la%20Universidad%20de%20Artes%20y%20Ciencias%20Sociales%20%28ARCIS%29%2C%20Santiago%20de%20Chile.&country=CL

Planteamiento al cual el presente estudio se permite acotar que, en el campo artístico, se enraíza sus prácticas artísticas con la ritualidad que el mundo contemporáneo busca retomar.

Al pensar el teatro del futuro, García Barrientos contrastó, hace una década, distintas posturas, ante las cuales hoy es posible inclinarse por aquellas que ven en el teatro la supervivencia de la "ceremonia con muchas de las señas de identidad que le caracterizaron en el pasado, pero añadiendo nuevos territorios creativos" (Guillermo Heras, en García Barrientos, 2007a, p. 11) y no lo advierten como un arte muerto o desterrado por el aceleramiento tecnológico, pues este, al contrario, es perpetuado por necesidad. Ya que "el teatro (que es actuación) no se produce más que en el teatro (un lugar) al que hay que ir" (García Barrientos, 2007a, p. 18); imperante necesidad en un mundo individualista, como lo señala Georges Banus[76] (2012), en la conferencia *¿Por qué aún vamos al teatro?,* en el marco del XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Frente a estas observaciones, el escrito que aquí se viene elaborando, se permite plantear que el verdadero peligro es otro, no la tecnología en sí. De ese no se ocupará este trabajo de investigación, más allá de nombrarlo ahora para dejar claro que el campo que se ha escogido no es una zona de riesgo para el teatro, como podrían ser otras perspectivas, que coinciden con las planteadas por Yuval Noah Harari (2015) en su libro *Homo Deus: breve historia del mañana* en sus reflexiones sobre el mañana, que García Barrientos (2007b) esboza anteriormente de la siguiente manera:

> Las posibilidades, tan prometedoras y tan inquietantes, que abre la combinación entre nanotecnología y neurociencia, con los implantes neuronales, por ejemplo, obligan a no

[76] "Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro y profesor en la Sorbonne Nouvelle". Obtenido del Programa de Eventos Especiales, escuela del Festival, pag. 55, Editado por el XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá

> descartar formas de interacción en ausencia que apenas somos capaces de vislumbrar ahora (García Barrientos, 2007b, p. 21).

Sin duda esto sí constituya un riesgo real, no solo para el teatro, sino para el arte y la creación en general, pues anularía la capacidad de subjetivación del individuo, que requiere de la ritualidad, ligada ineludiblemente al mito y a la necesidad del ser humano de explicarse el mundo, actividad sobre la que esta investigación también se asienta. Probablemente, este tema será motivo de análisis en trabajos futuros, cuando resulte ya pertinente o ineludible. Por ahora, es momento de abordar una necesidad que hasta hace diez años parecía aún lejana, inmersa en "otra poética, distinta a la de Aristóteles", (Steiner y L´Yvonnet en García Barrientos, 2016, p. 77) que al parecer empezaría a vislumbrarse, poco a poco, de forma más clara.

Sin embargo, de igual manera es posible cuestionar ¿puede el teatro, sin perderse como arte, generar otros encuentros más allá de la obra como tal gracias a sus características y lenguajes, que aportan a este mismo fin: el contacto humano? ¿Podría una obra tan potente como *Caranguevo Overdrive*[77] (2015), de Pedro Kosovski montada por el grupo brasileño, Aquela Cía de Teatro. La autora de esta tesis acudió a una de sus funciones[78], no sin cuestionarse si la obra pretende –con su puesta en escena de energía desbordante, que tiene a su haber múltiples premios internacionales– llevar al público a seguir la música frenética que utiliza. Esta interrogante, apunte propio de este estudio, surge en su autora, a partir del rock desbordante de la pieza escénica, que es interpretado en vivo por los actores y bien podría ser llevado por fuera de la escena teatral.

[77] El *teaser* de la obra esta disponible en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=7JOj1KpwBXE.
[78] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el Marco del Festival de Manizales, 2016.

Figura 27.
Caranguevo Overdrive (2015), Aquela Cía de Teatro



Nota. Imagen recuperada de https://www.meionorte.com/entretenimento/artefest/companhia-do-rio-inclui-teresina-em-turne-e-traz-caranguejo-overdrime-361019

Ahora bien, parecería que el reto sigue siendo, como a finales del siglo XIX, la transgresión del espacio, el tiempo y hasta de los personajes, de la experiencia, incluso del uso de la palabra, y que ahora desafía a la presencia física de los actores, que a ojos de esta investigación sigue y seguirá siendo un elemento maravilloso y potente por las destrezas técnicas, que son imprescindibles para todos los lenguajes (como aquí se ha ido evidenciando). Sin embargo, hasta en este campo se ha experimentado al límite y hay voces hoy disidentes, que abren campos en los que también los recursos técnicos, podrán potenciar este tipo de propuestas; apreciación propia del estudio que aquí se viene desarrollando.

Esta actividad recuerda el regreso de presencias reales a las tablas, que se trabajó ya en alguna medida en el siglo XX, en las propuestas iniciales de Erwin Piscator, así como en las del teatro obrero argentino a inicios del siglo XX (Fos, 2019) –claro que ambas con carácter aún amateur–. Hoy en día, este tipo de planteamientos escénicos cuestionan no solo a la realidad como construcción, también a la norma y empoderan al ser humano como actor de su propia existencia. *Trans (més enllà)*[79] (2018), bien podría figurar como un caso emblemático, por el contexto en el que surge, en un país marcado históricamente por el catolicismo. Montada

[79] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en Teatro Schaubhüne, el 9 de abril del 2019, en el marco del festival FIND, en Berlín.

por el director catalán Didier Ruiz, se lleva al escenario a siete seres humanos que muestran el lado amoroso que los envuelve al encontrarse finalmente con el cuerpo al que en realidad pertenecen. Siete transexuales cuentan al público sus propios testimonios de tránsito o los que han decidido hacer suyos frente al espectador, como acota el director de la obra en el conversatorio[80] realizado después la función, en Berlín; cita a la que acude la autora de esta investigación.

Figura 28.
Trans (més enllà) (2018), Didier Ruíz



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función, con el elenco. Elaboración propia.

Todas las innovaciones aportan en la medida en que sean trabajadas con rigor. Sin embargo, al cuestionamiento en torno a un teatro sin el intercambio directo con el actor, que tanto aqueja tanto a García Barrientos y Sanchis Sinisterra –quienes no dudan en debatir directamente en sus libros sobre temas de estructura y forma– rompería con el *convivio* (reunión de cuerpo presente que agrupa a quienes asisten al teatro) y se centraría en el terreno del *virtivio* (que utiliza para este fin la tecnología) que le corresponde a otro tipo de actividad artística,

[80] El conversatorio grabado por la autora de esta tesis, puede ser visto en los siguientes links: https://www.dropbox.com/s/zxqds8agd0lhjel/vid%20trans%201.mp4?dl=0 y https://www.dropbox.com/s/qb0ap9su1j1o92m/vid%20trans%202.mp4?dl=0

netamente cercana a la tecnología y que bien pueden contar con una dosis de teatralidad, al igual que otras múltiples expresiones creativas, como lo estipula Jorge Dubatti (2017), cuando conceptualiza ambos términos.

Las propuestas del mundo de las tablas que encuentran una alternativa para el actor mediante la tecnología, probablemente terminen por generar una expresión independiente y aun tiempo emparentada con lo que entendemos como teatro, como sucedió con el teatro de objetos, cuando los titiriteros decidieron dejarse ver y jugar con ellos (Larios, 2017) o con el teatro performativo, cuando seres reales entablaron un diálogo con el público, quitándose la máscara del personaje y lidiando con la suya propia, asumiendo desde ahí la técnica teatral. Quizás, como cuando un par de actores fuera de las tablas se declaran como detectives de objetos y montan la que consideran una obra de teatro de objetos documental, la *Maquina de la Soledad*[81] (2014), del grupo Microscopia y Oligor (Larios, 2017). En ella las protagonistas son un manojo de cartas de amor del siglo pasado, que más que develar los secretos íntimos de una pareja, sumergen al público en los artilugios inmersos en el universo del correo postal, que agoniza ya con los cambios del último siglo y que con él se llevó dinámicas, oficios, historias y relaciones que el proceso de investigación para la obra retoma y revela en escena.

Figura 29.
La máquina de la soledad (2014), Oligar y Microscopía



Nota. Imagen recuperada de http://lamaquinadelasoledad.org/imagenes/

[81] Mas información sobre la obra disponible en el siguiente link: http://lamaquinadelasoledad.org/la–maquina–de–la–soledad/

Obra a la que asiste la autora de esta tesis, así como al laboratorio *El escenario de las cosas. Animismos contemporáneos* (2017) que dictan Shaday Larios y Javier Continente.

Figura 30.
Taller El escenario de las cosas. Animismos contemporáneos



Nota. En la imagen aparece la autora de esta tesis participando en el taller que se realizó en Quito, en Casa Mitómana, del 12 al 18 de abril de 2017.

Pero también podrían tomar otros derroteros, como los que transita el director argentino Matías Umpierrez. En la misma entrevista que realiza Maldini (2017), Umpierrez se refiere también a *Distancia* (2013), una obra que tiene lugar en línea, con actrices de distintas ciudades, que ensayan bajo este formato durante dos meses hasta el estreno, tras el cual se mantiene la misma dinámica, en la que no llegan a tener noción del público que las mira, es decir con una cuarta pared infranqueable. Al explicar su proceso creativo, Umpierrez (Maldini, 2017) comenta la atracción que sintió hacia la obra de Jean Cocteau, *La voz humana*, como base de sus propuestas:

> Al leerla originalmente me generó cierto interés. En ella una mujer habla telefónicamente con su amante e invadidos por la mala comunicación la conversación comienza a problematizarse y la relación cobra el mismo curso. La mujer siente al hombre cerca, pero los cortes que produce las fallas tecnológicas de la línea evidencian que esa voz, o ese hombre, está más lejos de lo que ella piensa. A pesar de que la leía una y otra vez, no lograba comprender qué era lo que más me interesaba de esa obra…

> Hasta que descubrí que Cocteau escribió "La voz humana" en 1930 impactado por cómo la aparición del teléfono cambió el discurso amoroso. En la pieza, la protagonista proyecta un hombre que solamente existe por la propagación de una voz virtual que permite la mediación tecnológica. (p. 194)

Este planteamiento es posible vincular con otra de sus respuestas, ahora en torno a la reacción del público cuando media una pantalla o una proyección (Maldini, 2017). Al respecto señala:

> Creo que, si no estuviera lo emocional en juego, el espectador vería solo pantallas. Por eso las pantallas solamente median la relación entre el espectador y el cuerpo virtual. Un ejemplo son las comunicaciones virtuales que nos acercan a quienes más queremos cuando estamos a la distancia. Esa sensación de estar frente a la imagen del otro que nos mira, en la lejanía del espacio, es un nuevo sistema de convivencia que nos ayuda a sentir la proximidad. Y ese tipo de proximidad virtual es más cercana que la ausencia del otro. (p. 198)

Tales palabras resuenan ante la necesidad de reconceptualizar el convivio; idea que plantea Laura Fobbio [82] (Artes Escénicas en Virtualidad, 2020) cuando participa del conversatorio *El teatro en el contexto del aislamiento social,* en el que se medita sobre las condiciones de este arte en la actualidad, en medio de la pandemia mundial a causa del COVID -19. Dicha idea resuena en la autora de esta tesis en relación al anterior planteamiento de Umpierrez (Maldini, 2017) y las notas de prensa que recogen información sobre los videollamadas que estarían sirviendo en la actualidad a los miles de personas para departir con sus seres amados (BBC, 2020) por causa de la pandemia mundial que el COVID-19 ha generado. En este mismo contexto, probablemente fueron esas llamadas, el único medio que

[82] Docente de la UBA, especializada en literatura: http://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/fobbio–laura

les permitió tener contacto durante su enfermedad y agonía. Apreciación que a criterio de este estudio también problematiza el concepto de presencia, cercanía e intimidad básica para el convivio, como también se evidencia en el siguiente apartado. Por último, permite validar en alguna medida, la cercanía e intimidad como características también del convivio; el mismo que es imprescindible en el terreno del teatro, expresión artística y extra cotidiana, pero que responde también a códigos que se crean en contexto y mutan con el tiempo. A esta relación, también se refiere Erika Fischer – Lichte (2011), en su libro *Estética de lo permformativo*, cuando resalta el carácter social y político, incluso ritual, del encuentro con el espectador, sin embargo ella lo considera aún, necesariamente, como un acercamiento físico. Con lo cual, a criterio de esta tesis la experimentación con los lenguajes, la tecnología e incluso la presencia del actor no son problemáticas para el teatro. Lo que sí resultaría letal para él es limitar el poder de subjetividad del ser humano, en su producción artística o incluso en su sentir.

Teatro digital y recursos tecnológicos para la transmedialidad, ¿un balance posible con los lenguajes del teatro?

Ahora bien, en este punto resulta importante recordar al lector que en el apartado número dos ya se habla de los usos de la transmedialidad vinculados a la tecnología y al teatro. Estos han sido divididos en función del uso de la tecnología, como menciona Scholari (2014), ya sea como soportes que permiten acceder a más información sobre la obra y su proceso (*Afrodita y el juicios de Paris*); como medio en el que se desarrolla por completo (*Such Tweet Sorrow*) o como plataforma que junto a otros soportes genera la obra. A diferencia de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" que esta investigación plantea, donde la tecnología tendrá que estar íntimamente ligada a los lenguajes de la puesta en escena, no solo de la narración o de la experiencia sensible. Es así que, en alguna medida se puede recurrir como ejemplo a una obra de las que abordan María Ángeles Grande y María José Sánchez, (2016):

La Grieta (2013-2015). Con lo cual, cabe recordar que esta, como las otras creaciones que mencionan ambas autoras, son consideradas propuestas cercanas a la transmedialidad, lo que diferenciaría su postura de la de Scholari (2014), que ya las ve inmersas dentro de la transmedialidad desde el teatro.

Sobre *La Grieta* (2013-2015), Grande y Sánchez (2016) explican, cómo los lenguajes de la escena se articulan con otros medios de divulgación, en esta creación planteada por el grupo Remiendo Teatro, radicado en Granada. En ella, se conjuga una *webseries*, rodada en un teatro, con un posterior montaje teatral[83]. Cabe señalar que dentro de las experiencias que ambas recogen, esta es la que mayor grado de complejidad denota en torno a la escena teatral y a su articulación con otros lenguajes, a la que ambas autoras describen de la siguiente manera:

> La propuesta mostraba a tres personajes en el interior de una casa jugando a diferentes juegos de mesa, interrumpidos sucesivamente por el descubrimiento de una gran grieta en el techo del salón. El dispositivo escénico, minimalista, no permitía ver la grieta como tal, aunque constantemente se aludiese a ella. Efectos espaciales sonoros y el juego de planos materializaban la amenaza constante del hundimiento del techo.
>
> En 2015, la propuesta continúa con un espectáculo teatral: *La grieta entre animales salvajes*. La idea es similar: tres personajes, esta vez en casa rural, sometidos a situaciones que les ponen a prueba y ante las que reaccionan de forma imprevisible (Grande y Sánchez, 2016, p. 69).

A esta misma obra se refiere Scholari (2014) como un *thriller* que indaga la hibridación entre cine y teatro, con estructuras rizomáticas que permiten incluso desenlaces múltiples.

Figura 31.
La grieta entre animales salvajes (2015), grupo Remiendo Teatro

[83] Se puede ver el *teaser* de la obra en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=EmLOHkMePGM



Nota. Imagen recuperada de https://www.remiendoteatro.com/teatro_laGrieta/

Cabe mencionar también como Grande y Sánchez (2016) se refieren a los que consideran antecedente de las propuestas transmediales, manifestaciones que contienen teatralidad y se encuentran vinculadas a la tecnología y la cibercultura.

En este contexto, aparecen nociones como la de tecnoteatros, que abarcan las expresiones en las que priman los medios electrónicos (Grande y Sánchez, 2016). Un ejemplo puede ser la obra del grupo argentino Vacío tecnoteatro[84], *El mundo cristalizado por venir, un último registro analógico* (2019). En esta obra se utilizan dispositivos hoy ineludiblemente ligados a la noción de intimidad a la que este estudio se refirió anteriormente, que en esta pieza se evidencia la vigencia de la mediación tecnológica para estos espacios cercanos cargados de subjetividad (Alternativa teatral, 2019).

[84] Se puede ver la obra en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=OsLMqgo3TmU

Figura 32.
El mundo cristalizado por venir, un último registro analógico (2019), grupo Vacío tecnoteatro



Nota. Imagen recuperada de http://www.alternativateatral.com/obra63222–vacio–tecnoteatro

Al referirse al ciberteatro, Grande y Sánchez (2016) consideran que es un subgénero vinculado con la cultura digital y no lo encuentran tan cercano al teatro en realidad. Así mismo, el hiperdrama se plantea como un texto dramático que se escribe en el espacio digital. Al ciberteatro se lo entenderá como la unión acción dramática a su vez interactiva, es decir con remediaciones planteadas desde la hipertextualidad, con personajes virtuales en manos de usuarios de un entorno virtual. En relación a estos dos últimos mencionan que en "su remediación, sobre todo, confluye en las posibilidades dramatúrgicas de las textualidades electrónicas toda vez que la presencia del actor, o su *alter ego* ciborguesco, para muchos teóricos, supone el único límite insalvable dentro del teatro expandido" (Grande y Sánchez, 2016, p. 66).

Ante esto, es pertinente recordar la obra *Bloke* (1999), anteriormente referida en este mismo capítulo, que permite a una persona absolutamente introvertida desempeñarse como un actor formado y convincente a partir de las instrucciones que recibe. Así como los planteamientos de intimidad vinculados al uso de dispositivos tecnológicos, que menciona Umpierrez (Maldini, 2017), posturas también implícitas en la propuesta artística de tecnoteatro

a la que nos acabamos de referir. Apuntes que permiten nuevamente insistir en que esta característica, la intimidad (a la que también se refieren Cardiff (2019) y Vaughan (Jijón, 2019g), es la que está estrechamente ligada a una subjetividad que se está manifestando en el presente, por diversos medios, soportes, lenguajes o plataformas. Es esa expresión o recurso subjetivo, que se manifiesta en el presente, de forma vivida, el que permite hablar de teatralidad en diversas manifestaciones y de teatro, mientras esta particularidad sea la que predomine, la que se esté gestando, en el marco de diversos contextos extra cotidianos y poéticos incluso liminales –no simplemente lúdicos (como juegos en línea)– que el teatro tiene el eminente poder de convocar; apreciación propia de este estudio para identificar otras potencialidades de la "dramaturgia basada en la transmedialidad", estrechamente ligadas a la producción de subjetividad, que en el momento en el que surge requiere manifestarse.

Grandes y Sánchez (2016) al continuar en el marco de los antecedentes se refieren también al teatro digital (que se puede contemplar con un elemento de la "transmedialidad interna", al incluir el uso de la interfaz, pero que a su vez se suma a un conjunto de lenguajes artísticos convocados por este arte) lo definen como:

> Aquel en el que espectador y actores comparten el mismo espacio tiempo, pero la acción dramática está mediada por las nuevas tecnologías y el *software* forma parte de la dramaturgia del espectáculo, produciéndose una interacción entre el espacio digital y el espacio real (Grande y Sánchez, 2016, p. 66).

A partir de lo cual, valdría hacer una primera aclaración frente a este postulado, en función de la que aquí se contempla como "dramaturgia basada en la transmedialidad"; en la cual los espectadores y los actores pueden estar o no emplazados en el mismo espacio tiempo. Cuando coincidan estas condiciones, se trataría de una obra inmersa en la "transmedialidad interna" y de lo contrario, se ubicaría en el marco de lo que aquí se entiende como "transmedialidad externa", pues guarda relación con un espacio originario, por llamarlo de

alguna manera, donde se gesta un proceso subjetivo que quiere legitimarse, perpetuarse o explicarse. Es entonces que en esta tesis se considera a la integración de los posibles usos tecnológicos digitales con los lenguajes del montaje teatral –como la características que contribuyen a la cohesión de la propuesta artística, claro, sin que el metalenguaje[85]– sea un requisito ineludible.

En el campo del teatro digital, Grande y Sánchez (2016) mencionan recursos como la telepresencia (que crea la impresión de la presencia del personaje por medio de proyecciones o pantallas en tiempo real) observables en propuestas como *Distancia* (2013) de Matías Umpierrez, a la que nos referimos anteriormente.

Así mismo, al abordar en este marco la imagen multimedia como recurso narrativo, Grande y Sánchez (2016) mencionan la obra de Jhon Jesurum, *Firefall*[86] (2010). Bonnie Marranca (2011) en su texto *La escena como diseño. La mediaturgia de Firefall de Jhon Jesurun,* considera que esta obra se puede inscribir en el campo de acción que denomina como mediaturgia, ya que centra la narración en recursos audiovisuales y describe su planteamiento de la siguiente manera:

> Hay ocho personajes, uno de ellos aparece solamente en vídeo. Algunos tienen nombres, otros se distinguen simplemente por letras tales como "K" o "F". Tiene ciertas instrucciones sobre cómo comportarse… Los actores están sentados en diferentes mesas en el espacio escénico, frente a ordenadores portátiles provistos de conexión a internet.
>
> Hay dos proyectores de vídeo y una cámara en vivo. Detrás y encima de los actores hay una gran pantalla de pared que mide aproximadamente nueve metros de largo por cinco

[85] Una obra que incluye dentro de su argumento el tipo de lenguaje que está utilizando. En el caso del teatro, Luigi Pirandello es el ejemplo clásico, con *Seis personajes en busca de un autor*.
[86] Se puede ver un fragmento de la obra en el siguiente link:
https://vimeo.com/9174768

metros de alto. Cada proyección está divida en cuatro imágenes separadas por medio de lo que se llama un *quad splitter.* De esta manera, se proyecta a la vez cuatro imágenes separadas y diferentes que provienen de los portátiles de los cuatro intérpretes. Las ocho imágenes proyectadas proceden de cámaras en directo o de grabaciones previas. Es un proceso completamente automático en el cual las imágenes procedentes de los ordenadores, las de las cámaras en directo y las pregrabadas interactúan o se solapan.

Durante el proceso de las representaciones y de los ensayos, se crea un sitio web en el que se archivan el texto de la pieza, apuntes de ensayos, documentos, imágenes, correos, clips de música y de vídeo, así como archivos variados. Cada personaje tiene su propia página web a la cual se puede añadir material nuevo. Cualquier material pregrabado disponible durante la representación es guardado en la web principal y puede ser utilizado durante la actuación (pp. 200-201).

Figura 33.
Firefall (2010), Jhon Jesurum



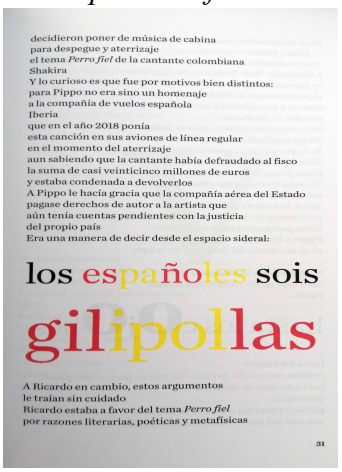
Nota. Imagen recuperada de https://sites.google.com/site/johnjesurun/firefall%28phase1+phase2%29

Sobre esta misma obra, Grande y Sánchez (2016), señalan que "la práctica intermedial refleja la saturación del flujo de información que caracteriza nuestro mundo actual que desemboca en confusión perdida de sentido" (p. 67). Acotan además, que el efecto que produce esta propuesta es comparable al de las obras Rodrigo García y Angélica Lidell, pues consideran

"movilizan en este mismo sentido un ejercicio de cooperación interpretativa para el espectador" (p. 67).

Esta característica, a criterio del estudio que aquí se viene elaborando, está presente en los lenguajes inmersos en los montajes de ambos directores, así como en otras obras de arte de su autoría. En el caso de Rodrigo García (2018), en *Enciclopedia de fenómenos paranormales Pippo y Ricardo*, su último estreno, la obra dramatúrgica se encuentra ya publicada, y cuenta con fenómenos poco comunes dentro de un texto también literario, no por rupturas dentro de la estructura aristotélica, ni por su cercanía con el ensayo, la prosa o la lírica, sino por las imágenes que lo acompañan, que no son ni ilustraciones de la obra, ni fotografías del montaje. A criterio de la autora de esta tesis, en este caso en particular, las palabras y la tipografía están también performando, con el estilo irreverente que caracteriza a García en todos sus montajes.

Figura 34.
Enciclopedia de fenómenos paranormales Pippo y Ricardo (2018), Rodrigo García



Nota. Imagen de la página 38

Dicha particularidad permite a la creadora que está articulando estos planteamientos acercarse a las propuestas artísticas de estos directores en función de las nociones sobre las cuales la presente investigación indaga; observación que le permite recordar cómo encontró el libro en la Feria del Libro de Madrid, el año pasado. Recuerda claramente como el editor, que además vendía sus publicaciones, le contó cómo está edición contempla todos los pedidos de

García sobre tipografía, colores e imágenes. Las mismas que se funden con la experiencia de la lectura. Si bien no es un texto que se enmarque por fuera de la puesta, no amplía el universo narrativo, pero sí las posibilidades de percibir su obra, ahora por medio de la tipografía que incluye.

Tales características también forman parte de su propuesta en el montaje *Gólgota Picnic* (2010), en la que casi es posible hablar ya de "transmedialidad externa", como esta tesis la plantea. En la entrevista *El director y dramaturgo argentino Rodrigo García con Jordi Batallé en RFI* (RFI, 2020), García rememora como la obra despertó la ira católica, que se desplegó con amenazas de la ultraderecha y movilizaciones fuera del teatro, que hicieron sea suspendida en Polonia. Lo cual a su criterio le resultó fascinante, pues luego en las plazas de todo el país, se empezaron a organizar lecturas del texto íntegro.

Además, comenta, cómo esta anécdota le resulta menos fastidiosa que lo sucedido en Madrid. García entonces recuerda como tras la función de la obra, como epílogo, se organizó un concierto a cargo del pianista que forma parte del montaje teatral, nada menos que Marino Formenti (nacido en Italia en 1965), interpretando *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*, de Joseph Hyden, y no puede ocultar su malestar al contar como muy poca gente se quedaba en la sala. García reprocha entonces: "no se daban la oportunidad de encontrar una mínima relación entre el concierto y la obra" (RFI, 2020), a la que él consideraba un regalo para el público.

Figura 35.
Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz, de Joseph Hyden



Nota. Imagen recuperada de https://noticias.perfil.com/noticias/general/2015–10–18–golgota–picnic–una–propuesta–virulenta–y–mordaz.phtml

Reflexiones, que permiten a García (RFI, 2020) también considerar las posibles relaciones entre sus montaje *Evel Knievel contra Macbeth na terra da finado Humberto*[87] (2018). Su intención, señala, es contraponer dos personajes absolutamente opuestos, uno que considera divertido y al que califica de loco por sus despropósitos que lo vuelven famoso (saltar en motocicleta hileras completas de autos y llenar estadios al hacerlo) y Macbeth, que se muestra como la obsesión de Orson Wells (RFI, 2020). Planteamientos que remiten a la creadora que se encuentra inmersa en esta investigación a la obra a la que asistió y más allá de centrarse en las relaciones intertextuales entre la película y los videos de estos personajes, se cuestiona sí se podría continuar la experiencia en torno a los formatos audiovisuales utilizados por el director de la obra de teatro y Evel Knievel y Orson Wells. ¿Podrían desplegarse para quien quiera seguir la experiencia vivida en el teatro, durante un espacio de tiempo aún más extenso y quizás adentrarse más en la obra teatral? ¿Cuántos de los asistentes no habrán salido tras eso mismo material, a observarlo en casa por la necesidad de contraponer a los mismos personajes? Como ella, que durante una tarde se quedó mirando el despropósito de los saltos que no había vuelto a ver desde su infancia. O quizás, como muchos de los asistentes que se

[87] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en Los Teatros del Canal, Madrid, el 29 de mayo del 2018.

quedaron al concierto luego de ver *Gólgota Picnic*, habría querido disfrutarlo, considerando la extensión de la pieza, por qué no, unos días después de la obra teatral.

Figura 36.
Evel Knievel contra Macbeth na terra da finado Humberto (2018), Rodrigo García



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función, con el elenco. Elaboración propia.

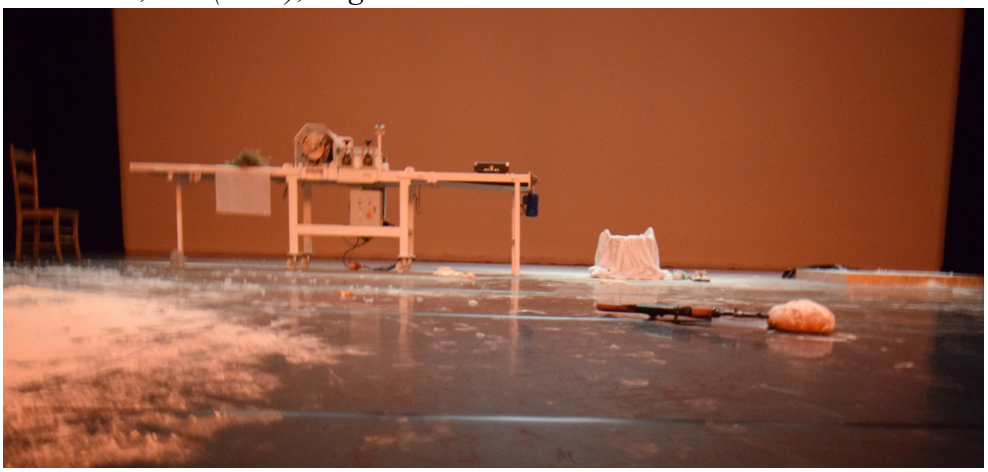
Así mismo, en función de la propuesta de Angélica Lidell y al haber acudido al mismo recinto escénico, esta vez para ver la pieza final de la *Trilogía del Infinito*, *Génesis VI, 6–7*[88] (2018). Una lectura del mito de Medea, cercano también sin duda a la figura de María, en la tradición judeo-cristiana, así como al mito de Abraham (Perez & Muñoz, 2018), en la que se plantean cuestionamiento desde la primera escena, como cuadros que se superponen. Dos personajes del mito judeo-cristiano originario de la humanidad aparecen desnudos y de rojo en torno a una mesa industrial para fabricar pan. Un rabino contantemente en escena, como en segundo plano, pero siempre presente. Una mujer de blanco que trabaja, entre la frustración y el fastidio, entre la harina de trigo y la leche, el alimento del niño que está también ahí, la molestia, el cansancio, de la mujer de blanco que prepara la masa y deja la leche en una jarra en el piso, cerca del niño que juega, con el que solo por un corto momento se relaciona con dulzura y por medio de la mirada.

La música con guitarras estridentes, las guitarras estridentes en la escena, en manos de dos mujeres idénticas, encapuchadas de rojo, con enormes vestidos que muestran su embarazo,

[88] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en Los Teatros del Canal, Madrid el 30 de mayo de 2018.

luego en sus cuerpos desnudos los vientres, que ahora permiten mirar los fetos en su estómago. Mujeres en vestidos de novia, cargando cerdos (prohibidos para comer), cerdos bebés sin piel, listos para preparar. Las mismas mujeres de rojo, ahora sin vientres con el arma en las manos, el arma que queda en piso al final de la obra, donde siempre estuvo la leche. Un caballo de ocho patas, en posición vertical, el deseo que está en el texto al inicio de la pieza y que aparece visualmente hacia su final.

Figura 37.
Génesis VI, 6–7 (2018), Angélica Lidell



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Imágenes que, a la vez, forman parte de sus obsesiones, expuestas en otros formatos, como se lee en la contratapa de su libro *Ciclo de las resurrecciones* (2018):

> Los textos que bien pueden existir por su cuenta en libro por su potencia poética, se vuelven metáforas en imágenes dentro de la obra, cuyo contenido se expande, en otros formatos, soportes, lenguajes, que giran en torno a las obsesiones de su creadora. Como en su libro *Ciclo de las resurrecciones*, cuya contratapa lo describe como una exploración "del lado luminoso de la existencia al tiempo que indaga en el sentido de lo sagrado y medita sobre el amor, el silencio de Dios, la vanidad, el poder del sexo sobre la voluntad, las transformaciones mágicas de los cuerpos… Una forma de "mística salvaje", ajena a toda ortodoxia y religión (*La uÑa RoTa* en Lidell 2018).

Descripción que resuena con la de su libro *Via Lucis* (2015), al que la contratapa se refiere como "una lectura compuesta por materiales distintos de una sola naturaleza poética (poemas, textos teatrales, fragmentos de su diario y autorretratos fotográficos), que nos develan parte de la intimidad de su autora, sumida ahora en "el tiempo de lo sagrado" (Continta me tienes en Lidell 2015).

Un autor es el producto de su obra, señala Michel Foucault (1969), en su ensayo *¿Qué es un autor?* Si bien el ejercicio antes descrito responde a esta construcción, en el teatro es posible cuestionarse ¿hasta dónde se extiende la autoría de quien escribe finalmente, si se combinan sus propuestas con los de artistas de otras disciplinas?, ¿puede la obra sobrepasarlos y ser parte de múltiples autorías, apartando a la construcción de múltiples autores?, ¿puede ser una propuesta que configure a un autor o artista que se expresa en varios lenguajes, convocados dentro de una misma experiencias sensible que se expande?

Cuestionamientos que, a su vez, se combinan con la capacidad del teatro para albergar múltiples lenguajes y cuestionar cuántas subjetividades aún y despierta. Con lo cual, ¿no sería precisamente está la capacidad para convertirlo en el centro de una creación con las características de la "transmedialidad externa"? Planteamiento que a su vez nos remite a la observación que hacen Grande y Sánchez (2016) sobre una obra de teatro que consideran ya como transmedial:

> El paradigma de una producción transmedia lo representaría Harry Potter and the Cursed Child, obra teatral estrenada en agosto del 2016, un día antes de su venta en formato impreso, en el Palace Theatre de Londres con una extraordinaria acogida, inspirada en la última y tardía entrega de la saga inspirada por la célebre autora J.K. Rowling, aunque este escrita por Jack Thorne (…) Sin embargo, el papel del teatro transmedia no están tan arraigado, ya que dichas narrativas se caracterizan por su pertenencia a las industrias culturales y su funcionamiento dentro de ellas, así como por

> la reapropiación activa de contenidos por parte de los consumidores con una finalidad lúdica (p. 67).

La necesidad de arraigo a la que ambas se refieren, a criterio de esta investigación, estaría ligado al vínculo que en este estudio se plantea entre los lenguajes de la "transmedialidad interna" con la "transmedialidad externa", que además emplazan la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en una búsqueda enmarcada en el terreno de la creación artística y ven en ella su potencialidad.

Desde este vasto panorama en torno a la tecnología y sus vínculos con lenguajes del teatro que hasta ahora aquí se ha recogido, ya sea desde la experimentación con los sentidos o los recursos liminales de la escena, resulta necesario identificar planteamientos artísticos que puedan servir de referente para establecer pautas en torno a la "dramaturgia basada en la transmedialidad" que esta investigación pretende generar. Para lo cual, revisar las pautas de experimentación en torno a los lenguajes artísticos que la escena convoca desde finales del siglo XIX, se vuelve necesario. En este espacio, la fascinación por la ilusión continúa inmersa en la experimentación en torno a los lenguajes que el teatro convoca. Los lleva al límite, para confirmar una vez más la potencia de la ritualidad para validar mitos o crear ficciones.

4. Wagner: "transmedialidad interna", obra de arte total y empatía

En busca del arraigo al que esta investigación se refirió en el anterior capítulo, en este nuevo apartado se examina el proceso de experimentación alrededor de los lenguajes que la "transmedialidad interna" ofrece a partir de la propuesta de arte total, que surge de la visión wagneriana, cuyo recorrido se prolonga a lo largo del siglo XX, en este capítulo se abordan diferentes planteamientos artísticos que se adentran en sus óperas.

Sin duda, los criterios y las propuestas artísticas del músico Richard Wagner gozan de apasionados adeptos y detractores. Uno de ellos, el filósofo Friedrich Nietzsche (2003), quien estará en ambos extremos a lo largo de su vida y no reparará en atacarlo argumentando sus vínculos con el arte que desprecia: el teatro –como lo establece de forma clara en su texto *Nietzsche vs. Wagner*–, después de haber dedicado a Wagner una de sus obras más conocidas, *El origen de la tragedia*. Por otro lado, se encuentran los cuestionamientos categóricos por sus vínculos con el nazismo. En este contexto, la mirada del filósofo francés Allan Badiou (2010), entra en diálogo, no solo con Nietzsche, sino también con otros: Philippe Lacoue-Labarthe (nacido en Francia en 1940) y Theodor Adorno (nacido en Alemania en 1903), para desentrañar algunos presupuestos frente a esta propuesta artística.

Miguel Ángel González Barrio[89] (2013) considera que el concepto de arte total es desarrollado por Richard Wagner a lo largo de su extensa teatrología. El mismo que surge de la profunda admiración del músico alemán hacia el teatro griego, que veía en él la conjunción de las artes, que posteriormente a este periodo, se dividieron en sus distintas especialidades.

Es decir, en el arte total, confluirían la pintura, escultura, poesía, danza y arquitectura en torno a la música. El escritor Rafael Argullol (2012), en su conferencia *La obra de arte total*, ve antecedentes de esta voluntad en la obra de Schiller y, sobre todo, en el *Fausto*, de

[89] Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid.

Goethe, a la que el autor le dedicará casi toda su vida, igual que Wagner a su proyecto artístico. Cabe destacar, que ya en *Arte y revolución*, Wagner (2013a) se refiere al drama como "sublime intención poética", justamente por su capacidad de aunar distintas artes. Así mismo, en *Ópera y drama*, no repara en alabar al drama como una creación perfecta.

Ahora bien, Allan Badiou (2010), en su libro *Cinco lecciones sobre Wagner*, manifiesta que:

> El lema de "la obra de arte total" no es más que eso, un lema. Aunque pueda encontrarse en las intenciones manifiestas de Wagner, ¿pueden reducirse las tentativas artísticas a las intenciones del artista? (…) es claro y evidente que no puede reducirse a las declaraciones de intenciones que lo acompañan. (Badiou, 2010, p. 30).

De igual manera, tanto Badiou (2010), como Argullol (2012), coinciden en que el intento de Wagner para hacer converger las artes en el mito, no generó en realidad una nueva mitología, pues está responde a una creación colectiva y no a una empresa individual. Badiou (2010) hace referencia a Lacoue-Labarthe, para decir que las transformaciones del escenario que introduce en Bayreuth no fueron "trascendentales y, además, que tales cambios no formaban parte de su deseo de totalización" (Badiou, 2010, p. 31).

Al establecer la idea de arte total proveniente de Wagner, en realidad lo que se evidencia es el diálogo que la escena teatral permite entre diversos lenguajes, al que esta investigación se refiere como "transmedialidad interna". Sin embargo, cabe recordar que el gesto, un recurso imprescindible de la actuación y del teatro, en este caso, suele ser pasado por alto; apreciación propia de este estudio.

Ahora bien, en su momento, en *Opera y drama*, Wagner (2013a) critica a Aristóteles por encontrar el germen del drama en la literatura y no en la música, la misma que considera está inmersa en los orígenes rituales de este arte y se acompaña de forma natural por la danza,

atribuyéndoles a ambas las que considera capacidades lingüísticas que se complementan; declaración que tiene claras resonancias, a criterio de la autora de esta tesis, en los preceptos desarrollados por Friedrich Nietzsche (2006), en su libro *El origen de la tragedia,* que analiza su procedencia a partir de la música, pues Nietzsche considera que este arte es capaz de transmitir la emoción sin mediaciones. Argumento que no convence del todo a Badiou (2005), en su texto *Escritos sobre teatro*, pues justamente le reprocha Nietzsche no vincular el origen de la tragedia con el teatro:

> Tal vez el ejemplo más singular sea el de Nietzsche. Se esperaría de este feroz anti platónico una revisión del veredicto en lo tocante al teatro. Pero es todo lo contrario: el odio a la teatralidad está en el corazón de la estética de Nietzsche. Desde *El origen de la tragedia,* después de haber mostrado que la música (y no el teatro) constituye la esencia dionisíaca del arte griego. Nietzsche denuncia en Eurípides la corrupción socrática y teatral del gran arte. En las diatribas terminales contra Wagner, la acusación capital es que este último prostituyó la música a favor del efecto teatral. El teatro es falso pensamiento, simulacro plebeyo. (Badiou, 2005, p. 118).

Sin que esto signifique que Badiou (2010) no reconozca la capacidad de la música para llegar a públicos diversos, pues incluso recalca que actualmente:

> Desde el decenio de 1960, la música se ha convertido en una señal de identidad a gran escala para las generaciones más jóvenes, y que este papel es mucho más patente en la música que en la iconografía o en el cine. (Badiou, 2010, p. 14)

Sin embargo, este vínculo no deja exento al público de un nivel de competencia necesario frente a las necesidades que la obra presenta. Particularidad que permite a la autora de esta tesis recordar los postulados de González (2013), quien también se detendrá en el hecho de que Wagner en contexto ajenos al arte, puede arremeter “contra la indiferencia y la falta de

entendimiento del público" (González, 2013, p. 9). Situación que le puede resultar inconveniente, pues Wagner (2013b) considera que la obra de arte como tal solo se termina de gestar al estar en contacto con el público; apreciación que, este estudio considera cercana a la que posteriormente en el terreno netamente teatral, será detenidamente desarrolladas por los directores Grotowski (2008) en *Hacia un teatro pobre* y Peter Brook (2012) en la *La puerta abierta.*

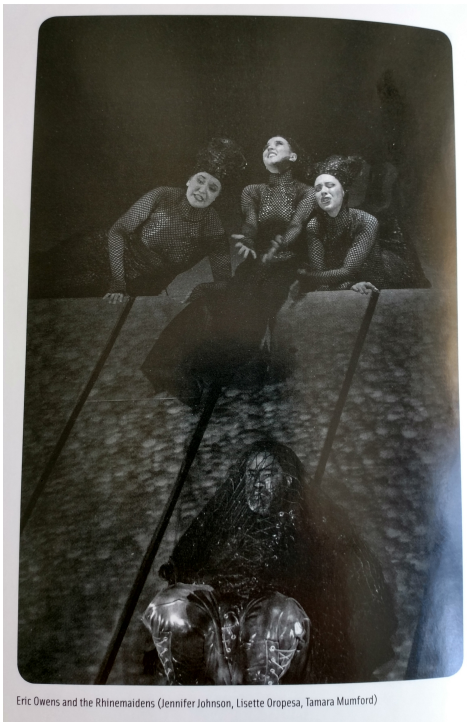
A este estudio le interesa resaltar el que la rica propuesta visual desarrollada por La Fura dels Baus, dirigida por Carlos Padrissa (nacido en España en 1959) y producida por el Palau de les Arts de Valencia en el año 2007, sea catalogado por sus creadores como un proyecto con carácter didáctico, frente a "uno de los mayores esfuerzos creativos abordados en la cultura occidental" (Morgades, 2007, párr. 1): *El anillo del Nibelungo* [90]. Uno de los elementos que sobresale en la misma es la visión crítica frente al mito. Si bien los dioses no son humanizados, en esta versión se alude a "la degradación de la naturaleza a manos del hombre" (Morgades, 2007, párr. 13). De igual manera, llama la atención "las ideas originales de Wagner con las de más rabiosa modernidad. Entre las primeras, las grúas que elevan a los cantantes por encima del escenario, una simple actualización de las que se utilizaban en Bayreuth en el siglo XIX" (López, 2010, párr. 7). Estas serían uno de los principales elementos para la aseveración en torno a la visualidad del espectáculo, que encontraría ecos en otras propuestas, como la que "a cargo de Robert Lepage que acaba de presentar el Metropolitan de Nueva York demuestra que el rumbo marcado por La Fura es el acertado" (López, 2010, párr. 7); comentario que llama la atención si se considera que a "Robert Lepage se lo conoce y se le admira por la incorporación de medios técnicos de última generación y audiovisuales a la

[90] Se puede ver la obra en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=XgX14XYfYxQ

puesta en escena, y por impulsar estas propuestas de una manera activa" (López-Antuñano, 2016, p. 285).

Otro elemento particular de la propuesta de la Fura dels Baus es el contacto entre los personajes, que recurren a la corporalidad y la actuación para relacionarse, elementos que antes no habían sido incorporados en esta ópera (López, 2010). Recurso que por contraste se extraña o no se maneja en la propuesta de *Das Rheingold*, dirigida por Lepage en el 2010. Si bien es innegable el lenguaje corporal entre Fricka y Wotan, este no responde a la conflictividad del momento que el texto devela y se opone a ella, pues finalmente se trata de un reclamo el que se establece dentro de la pareja; por otro lado, existen momentos en los que se llega a mimar las descripciones textuales que luego el actor realiza con su cuerpo sin reparar en ellas, como las dificultades a las que se refiere Alberich para subir hasta donde se encuentran las musas, a las que luego se dirige por la rampa sin ningún inconveniente.[91]

Figura 38.
Alberich y las sirenas (2010), Robert Lapage



Nota: Fotografía de Ken Howard. Obra presentada en The Metropolitan Opera.

[91] Valoraciones de la autora de esta tesis, que tuvo acceso al registro audiovisual de las obras, así como a los dos otros montajes a los que se referirá posteriormente.

El cuerpo, en el caso de la propuesta de la Fura dels Baus, empieza a retomar el papel que reclama en este tipo de montajes, especialmente en la emotividad con la que Freia se acerca a Fricka cuando está la recibe. Si bien se entiende que las necesidades inherentes al canto no siempre lo facilitan, es importante el gesto cuando este ocurre en escena. El mismo que a su vez, también pudo haber estado limitado por la utilización de las grúas, que aportan sin duda a la construcción visual del espectáculo. Sin embargo, el poder expresivo del cuerpo es potenciado con los seres colgados como animales en la máquina industrial, que se arrastran posteriormente por el piso cuando están bajo el dominio de Alberich[92] y finalmente cierran el espectáculo colgados, transitando de inertes a vivos, acogiendo a los dioses en su nueva morada, vinculando los cuestionamientos sobre la explotación de la tierra, a la de los seres humanos.

Figura 39.
El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus



Nota. Fotograma recuperado de https://www.lafura.com/en/works/das-rheingold/

[92] Se recuerda al lector que, en la obra, Alberich es quien roba el oro para fabricar un anillo mágico.

Figura 40.
El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus



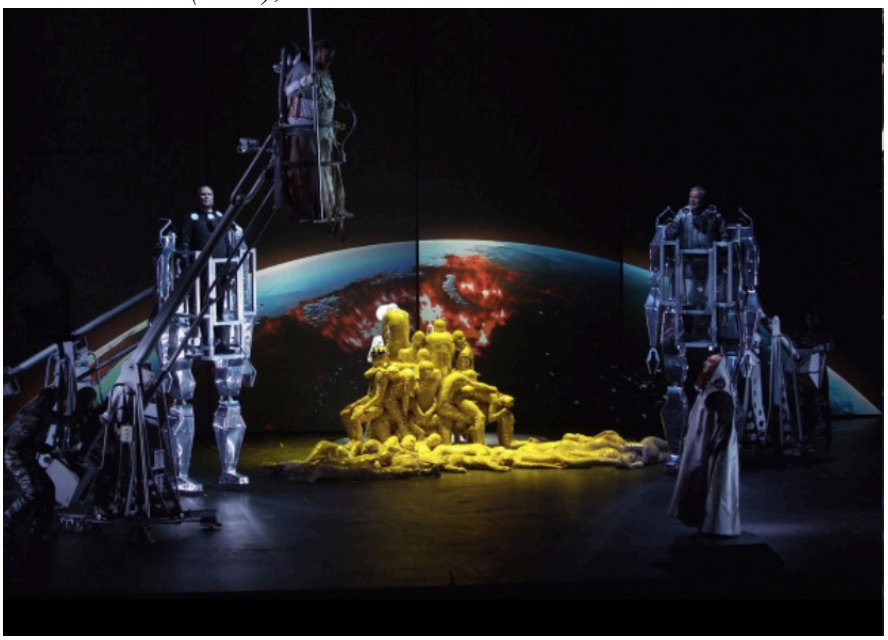
Nota. Captura de pantalla, recuperada de https: https://www.youtube.com/watch?v=XgX14XYfYxQ

Figura 41.
El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus



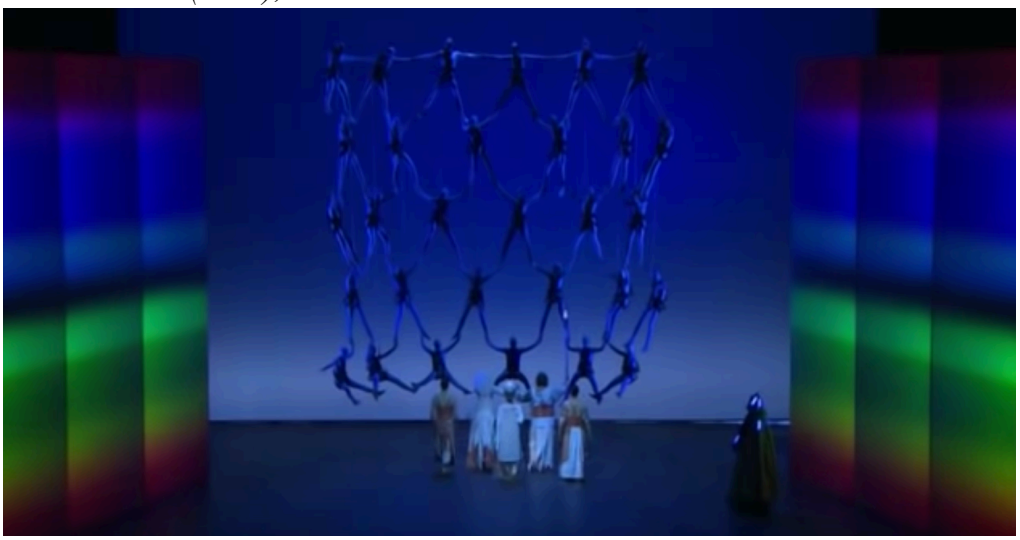
Nota. Captura de pantalla, recuperada de
https://www.youtube.com/watch?v=XgX14XYfYxQ

Figura 42.
El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus



Nota. Fotograma recuperado de https://www.lafura.com/en/works/das-rheingold/

Figura 43.
El oro del Rin (2007), La Fura dels Baus



Nota. Fotograma recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=XgX14XYfYx

Sin embargo, es la propuesta del director de teatro Guy Cassiers, –considerado por López-Antuñano (2016) como uno de los directores con una de las más fuertes influencias en la escena de este siglo– realizada también en el 2010, la que explotará el gesto y el cuerpo como un recurso potente desde la primera escena. En ella, la luz iluminará por momentos solamente a los personajes, asentando sus gestos y las relaciones que entre ellos se establecen, a partir de

la corporalidad y la actuación, marcando un énfasis que enriquece sin duda la propuesta, cuya visualidad es también desbordante.

En la misma obra *Das Rheingold,* Cassiers no escatima en permitir a la subjetividad de los personajes aflorar y volverse carne, los bailarines en escena bien pueden ser un espejo de las emociones de los cantantes, ambas técnicas entonces también se complementan, sin que los personajes dejen de permitirse actuar, en toda la amplitud del término. Entonces, todos los lenguajes se equiparán y aportan a la construcción de una ópera maravillosa para todos los sentidos, respondiendo a una característica recurrente de este director:

> Este es el punto neurálgico en la estética de Cassiers, un universo de sensaciones que atrapa al espectador, alejándose de referencias cotidianas; pintar un cuadro y dotarlo de movimiento y sonido, para que el espectador traspase lo consciente y devele lo indecible (López-Antuñano, 2016, p. 320).

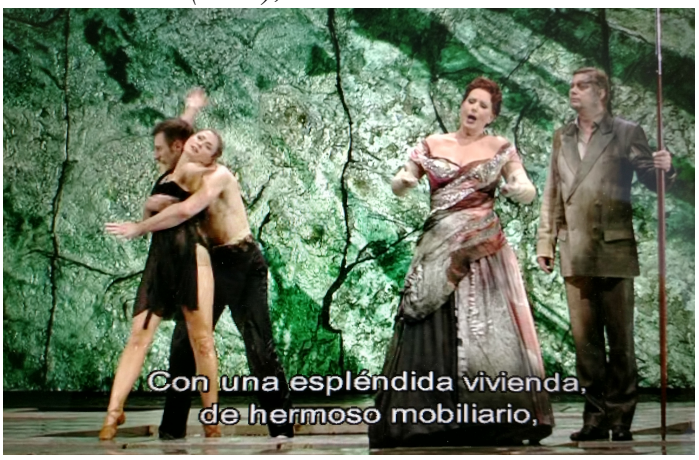
Aquí, lo indecible sin duda, se transmite mediante la danza.

Figura 44.
El oro del Rin (2007), Teatro Alla Scala



Nota. Captura de pantalla. Lepage, 2010.

Figura 45.
El oro del Rin (2007), Teatro Alla Scala



Nota. Fotograma. Lepage, 2010.

Dentro de la experiencia que la música de Wagner ofrece, Badiou (2010), distingue tres tiempos. El primero tiene por finalidad de establecer transiciones entre los mundos que las obras ofrecen. En un segundo momento se perfila "una posibilidad que aún no ha tomado forma" y en un tercer momento se introduce una paradoja trágica. La visión de Badiou, empata en alguna medida con los planteamientos que esta investigación establece en torno al tiempo pensado en función del público, como parte del tiempo del espectador que se detalló anteriormente. Según, Badiou, en el caso de Wagner "esta experiencia del tiempo se construye por medio de la música, cuyo *ostinato,* además es de hecho una marcha que simboliza la transición de un mundo a otro" (Badiou, 2010, p. 165); y que puede ser reforzada y enriquecida por otros lenguajes y sus recursos, como es posible observar a partir de las propuestas antes mencionadas, especialmente a partir de la simbología construida en torno a los cuerpos en la obra de La Fura dels Baus.

En relación al uso de la tecnología en la música, criticada en Wagner por Lacoue-Labarthe, Badiou (2010), menciona que, si bien Wagner utiliza elementos tecnológicos en función de la música, no es posible señalar que este sea su único interés. De igual manera, frente a las observaciones de Adorno que cuestionan que:

> Después de Auschwichtz, debemos abrirnos a la mera recepción del sufrimiento del Otro, a aquello que el Otro sufrió, y de ninguna forma puede esto conseguirse o construirse mediante el concepto. Tenemos que estar dispuestos a estar abiertos al sufrimiento del Otro con una especie de humildad básica, a estar abiertos a su efecto en nosotros (Badiou, 2016, p. 70).

Entonces, es posible establecer los mismas aclaraciones que introduce el filósofo francés en torno a la espera en *Tristán e Isolda*, como método de acercamiento al *pathos* de los personajes, ahora mediante la incorporación del gesto y la expresividad de los cuerpos de los que estos montajes se benefician, ya que permiten encontrar una cualidad inherente al teatro, "cierta energía dramática, cierto tipo singular de angustia asociada con la espera, pero conseguir lo mismo, en la ópera es un trabajo muy arduo" (Badiou, 2016, p. 162).

Estas características permiten evocar a la autora que está articulando esta tesis un cuarto ejemplo, que en realidad se desarrolló en Buenos Aires, organizado por el Teatro Colón. Inicialmente iba a ser dirigido por la directora de orquesta Katherine Wagner (bisnieta de Wagner), quien además se interesó en la propuesta pues considera que resumía la trilogía de manera sorprendente, pero por diferencias con la producción argentina sobre el cronograma de avance de la obra, abandonó el proyecto, como se evidencia en el documental *Colón Ring, Wagner en Buenos Aires* (Deutsch Welle, 2020)[93].

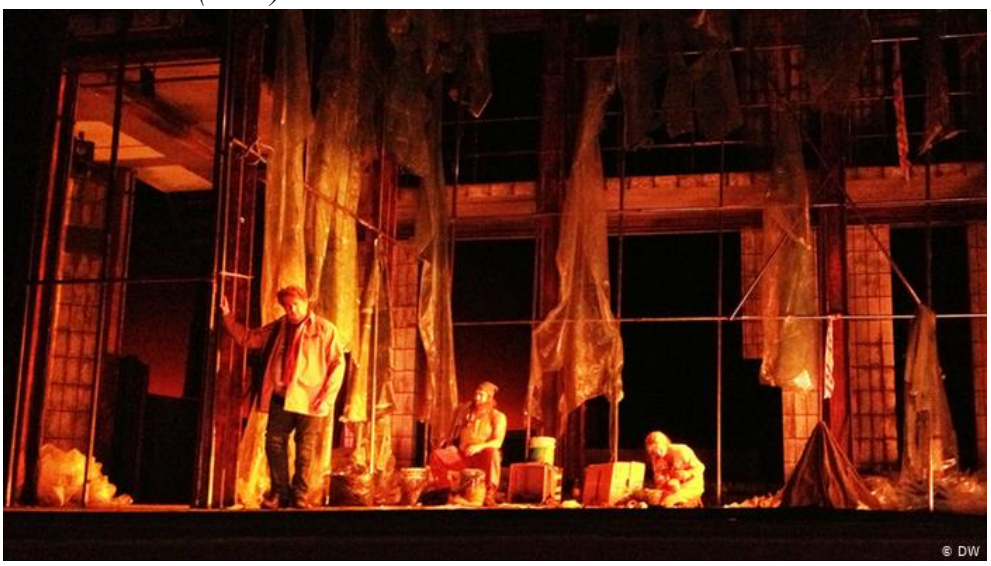
La dirección de la ópera, *Colon Ring*, es asumida por la directora argentina Carolina Carrasco, quien a su vez tiene que adaptar sus propuestas a elementos como la escenografía que ya habían sido preparados antes de que ella se sume al proyecto (Deutsch Welle, 2020). La directora argentina toma algunos riesgos, emplazando la pieza en torno temáticas locales. Lo

[93] Se puede ver el documental en el siguiente link: https://www.dw.com/es/col%C3%B3n-ring-wagner-en-buenos-aires/a-16745395

hace desde el espacio, que, en su mayoría, “esta situado en barrios marginales en los que los personajes habitan edificios abandonados que se encuentran en un estado deplorable” (Mundo Clásico, 2012), así como en el argumento: el robo del oro para forjar el anillo, se acerca a la:

> Experiencia histórica argentina concreta de lo sucedido durante la dictadura militar y en especial a los casos de robos de bebes nacidos durante el cautiverio de sus madres detenidas o desaparecidas. Dentro de este marco, “El Oro del Rin” comienza cuando Alberich sustrae un bebé a las Hijas del Rin y lo lleva a un centro ilegal de detención que él dirige, donde las madres son asesinadas después de dar a luz (Mundo Clásico, 2012).

Figura 46.
El oro del Rin (2012)



Nota. Fotograma recuperado de https://www.dw.com/es/noticias-desde-buenos-aires/a-16399724

Este trabajo, especialmente, recae sobre un elemento básico para el encuentro humano, la empatía, que estará claramente presente en las cuatro obras que la autora de esta tesis ha descrito según sus percepciones. Característica que Nietzsche (2007) no toma en cuenta, al manifestar que será la música exclusivamente la que establezca el contacto sin mediaciones entre los asistentes al rito dionisiaco. Sin desmerecer los alcances de este arte, las aclaraciones

de Badiou (2010), que ven en el desencuentro de Wagner y Nietzsche un distanciamiento ideológico en torno a la religión y no al arte en realidad, encuentra hoy por hoy un complemento en la ciencia para comprender la importancia del teatro, como tal, en estas propuestas.

La investigación en torno a las neuronas espejo y sus vínculos con la actuación, seguidas de cerca por Gabriele Sofía (2010, 2015) en *Diálogos entre teatro y neurociencia* y *Las acrobacias del espectador*, en las cuales se habla ya de una zona común de encuentro entre el espectador y el actor, que se da al interior de sus propios cerebros, permite al espectador literalmente estar en el otro, ¿qué más cercano que eso? ¿Qué vínculo más fuerte permitirían entonces a esos ritos originarios sostener la íntima cercanía de la que se desprenden hasta hoy la experimentación en diversos lenguajes escénicos? De estos últimos, Wagner es un precursor del que partirán múltiples senderos que se irán afincando a lo largo del siglo XX.

5. Innovaciones dramatúrgicas en el texto que dan cabida a la "dramaturgia basada en la transmedialidad" desde finales del siglo XIX

Si bien en el anterior capítulo se analizaron las pautas que surgen desde la idea de totalidad, vinculadas a múltiples propuestas escénicas, ahora es importante observar los cambios en la dramaturgia textual, que también invitan a otros lenguajes para manifestarse.

Davide Carnevalli (2017) en su libro *Forma dramática y representación del mundo*, identifica en varios creadores contemporáneos características singulares en el manejo de la fábula, en el uso del lenguaje y en la concepción misma de los personajes, para albergar visiones que difieren con la realidad predominante como construcción, en un contexto netamente occidental. El autor, en este caso, ubica como antecedentes a las propuestas teóricas de Peter Szondi[94] (2011) en su texto *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativas sobre lo trágico*, quien ya reflexiona a partir de los dramas de autores como Anton Chéjov (nacido en Rusia en 1860), Herik Ibsen (nacido en Noruega en 1828), August Strindberg (nacido en Suecia en 1912) y Maurice Maeterlink (nacido en Bélgica en 1862) sobre las características de sus obras, dentro de las que contempla las fragmentaciones temporales que considera constituyen un nuevo acercamiento a la dramaturgia, pues está deja de centrarse en el presente.

Esta lectura de Szondi (2011) es compartida por Jorge Dubatti (2009), en el primer capítulo de su texto *Concepciones de teatro*, para quien adicionalmente la obra de Ibsen articula un balance perfecto que permite plasmar los ideales del teatro moderno; visión que contrasta con la de Jean-Pierre Sarrazac[95] (2013). Este último autor en su ensayo, *Crisis del drama,* señala que la exaltación realizada por Szondi (2009) debe ser tomada con cautela, ya que surge paralelamente a la consolidación de la dramaturgia de Brecht, que se presenta como una

[94] Carnevalli considera que a Hans-Thies Lhemann el sucesor de este teórico alemán de posguerra, Peter Szondi.
[95] Dramaturgo y reconocido teórico teatral, catedrático en la Universidad Lovaina la Nueva y en la Universidad París III Sorbona Nueva.

"superación o salida de la crisis abierta en la época naturalista" (Sarrazac, 2013, p. 22). A su vez, el sitúa esta tendencia bajo el concepto de lo que denominará *Rapsodía*, término que utiliza para caracterizar a los textos que ponen en relación lo dramático con lo épico, que considera "a menudo da lugar en la dramaturgia contemporánea a una nueva distribución de la palabra" (Sarrazac, 2013, p. 192)

Sin embargo, al revisar la *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativas sobre lo trágico* en cuestión, es posible identificar interrogantes sobre la noción de dramaturgia ya palpables en la misma. Pues, como señala Germán Garrido, en el *Prólogo* (2011) que antecede a la obra

> Las incongruencias que, respecto a la forma clásica del drama, registra la obra de los autores estudiados, son equiparables aquí al monólogo interior de la novela moderna, a la ruptura de la perspectiva en las artes plásticas y a la revolución de la música atonal. Todos estos fenómenos expresan el surgimiento de una nueva realidad social y psicológica a la que ya no se ajustan las formas convencionales de la era burguesa (Garrido, 2011, p. 25).

En las obras analizadas por Szondi (2011), las fragmentaciones de la forma frente al teatro burgués son vistas también por Carnevalli (2017) como variaciones que no terminan de acoplar forma y contenido. En ellas se tensiona una determinada configuración social y cultural, expresada con lenguajes precisos, en respuesta al teatro burgués. Este último, como señala, Sanchis Sinisterra (2002):

> Erige, como paradigma de la teatralidad, la concreción en tácita complicidad de (a) una figuración de la vida humana que se presenta como (b) emanación del Discurso de un autor, (c) organizada según un sistema de convenciones y códigos preestablecidos tradicionalmente, (d) preparada y ensayada con antelación y con pretensiones de

> invariabilidad; su naturaleza figurativa se basa (e) en el pacto ficcional de una mayor o menor identidad entre los actores y los personajes, (f) cuyas acciones configuran la imagen de un microcosmos coherente que se presenta como *analogón* de la realidad *(g)* y que es reconocido como tal e imaginariamente compartido mediante diversos modos y grados de empatía (h) inducidos por el principio –relativo y variable– de la verosimilitud (Sinisterra, 2002, p. 121).

Cabe mencionar que estos presupuestos que caracterizan al teatro burgués son desafiados en las obras de finales del siglo XIX, que pretenden innovar las convenciones entonces predominantes. A las que se refiere Garrido (2011), cuando señala que:

> El monólogo de Chéjov resulta del todo indiferente para el desarrollo de la trama porque es en realidad el medio por el cual el espectador accede al lugar donde se devela la suerte de los personajes: el ámbito de sus recuerdos y sensaciones. El lenguaje que se hace eco de esas impresiones solo puede ser un lenguaje lírico, un lenguaje dotado de tal entidad que incluso los silencios son portadores de significado. Los dramas de Chéjov muestran el paso constante del drama a la lírica a través del monólogo, que irrumpe incluso en medio del diálogo para desmentir su supuesta función comunicativa, reemplazándola por lo testimonial de la voz interior (Garrido, 2011, p. 32).

Es posible concluir, a criterio de esta investigación, que las rupturas del modelo burgués abren paso a un rango más amplio para el uso poético de la palabra que explota su capacidad innata de transmutación. No se puede negar la carga literaria que se aprovechará posteriormente en las propuestas contemporáneas, que acogen múltiples géneros en la escena, en el seno de un arte autónomo frente a la literatura que utiliza como uno de sus recursos:

> Bajo múltiples avatares, la palabra *pugna* por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra el silencio. Y para ello, para adoptar a la escena de un discurso

> poderoso y complejo, la escritura dramática más viva sin complejos se nutre no sólo de los recursos explorados y desplegados por la novela, la poesía y hasta el ensayo contemporáneo, sino también del saber que las ciencias del lenguaje y la teoría literaria han aportado a la comprensión de su funcionamiento expresivo y comunicativo (Sanchis Sinisterra, 2002, p. 275).

Esta visión va de la mano con el desarrollo discursivo que realiza José Sanchis Sinisterra (2012), en su libro *Narraturgia, dramaturgia de textos narrativos.* En el cual, si bien aclara que *narraturgia* no es un término técnico, sino el resultado de un *lapsus liguae*, realiza un recorrido histórico por los vínculos con la narración que se encuentran en el teatro desde sus mismos orígenes; conexión que resalta nuevas posibilidades para la palabra en las tablas. El autor, en este texto señala que:

> El teatro, ha sido considerado hasta tiempos muy recientes como una forma de contar. Pero veremos que, a partir de finales del siglo XIX, el teatro empieza a modificar algunas de sus funciones estéticas y, entre otras cosas, se atreve a dejar de contar (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 31).

Frente a esta afirmación, que exalta la mutación del teatro a la que aquí se alude, ¿es posible aseverar que el teatro deja de contar? ¿No se puede, en realidad, sospechar que rememora en mayor medida? ¿Se centra ya no solo en lo que puede evocar en el lapso en el que, según la convención vigente, convoca a sus espectadores, potenciando justamente su capacidad de contar? La misma que ya no se establece en la acción que en ese mismo lapso acontece, como lo decreta Aristóteles. Postura afín a lo establecido por Gotthold Ephraim Lessing (2007), en el siglo XVIII, en su texto *Crítica y dramaturgia*, cuando menciona que:

> La unidad de acción constituía la primera ley de los antiguos: la de tiempo y la de lugar no fueron, en esencia, sino consecuencia de ella; y dudo mucho que se hubieran

> observado con mayor rigor de lo que ella exigía si no hubieran entrado en juego los enlaces del coro. Como quiera que sus obras eran presenciadas por multitud de personas y como quiera que estas personas eran de las que no podían ni alejarse de sus casas ni permanecer fuera de ellas más tiempo de lo que, por lo general, les reclamaba su curiosidad, los autores prácticamente no tuvieron otro remedio que hacer que la obra transcurriera por entero en un único lugar y un único día. Fue, así, la buena fe lo que los llevó a someterse a estas limitaciones; pero lo hicieron con una ductilidad y una sabiduría tales que las más de las veces, en vez de perder, salieron ganando con ellas. La obligación les sirvió de pretexto para simplificar hasta tal grado el argumento y apartar de él, con tal cuidado, todo lo superficial, que, reducido a sus elementos esenciales, este se convirtió ni más ni menos que en un ideal de sí mismo, cuya materialización más acertada era precisamente aquella que menos necesitaba de amplificaciones de tiempo y lugar (Lessing, 2007, pp. 107-108).

Si bien estas apreciaciones exaltan el principio de unidad, también permiten entrever que este responde a una necesidad más práctica que poética. Sin embargo, al romper este presupuesto, ¿es posible plantearse otras alternativas para que el teatro empiece a acumular recursos, sin que esto signifique que antes no articulaba alusiones al pasado? o, ¿que no se servía de la narración o de la poesía? No en vano Aristóteles (2016) resalta en su *Arte Poética* la presencia constante que adquiere el Rey Layo y que palpita en toda la tragedia de *Edipo Rey*, de Sófocles, sin que el personaje se encuentre entre el reparto.

En este momento en cuestión, es posible identificar en las obras de Anton Chéjov la renuncia al presente, a la comunicación y los vínculos. En obras como *Las tres hermanas*, es palpable el anhelo y la idealización del pasado al que se quiere retornar, que se muestra como el acento de la historia, como lo señala Szondi (2011) y lo corrobora recientemente Davide

Carnevalli (2017), al advertir también que los personajes de este dramaturgo se anclan en la utopía, que se sitúa en su constante anhelo de volver a Moscú, la ciudad que idealizan.

Es posible entonces evocar a Nina y su sueño de ser actriz, de la mano de la frustración que la acompañará hasta la muerte. Imagen que se plasma de forma conmovedora en el montaje *DONKA: una carta a Chéjov*, de Daniele Finzi Pazca (nacido en Suiza, 1964). La misma que se sintetiza en una delicada metáfora que presenta el vuelo de la gaviota desde lo alto del escenario, en un vaporoso vestido blanco, mientras, al descender en círculos, de su pecho se desprende una cinta roja que se desploma hacia el piso, acompañando la sutil caída del personaje desde la ensoñación hacia la muerte.[96]

Sensación similar a la que produce el personaje de *Vània,* enamorado, en el montaje dirigido por el director Alex Rigola. El personaje, irremediablemente destinado a la pérdida, abraza constantemente lo que no será con su candidez y sonrisa, finalmente, explota por un instante; solo entonces se atreve, por tan breve lapso, a vivir fuera de la ensoñación, cuando el rechazo amoroso es ya irrefutable.

Importante, sin duda, resulta resaltar que el teatro a finales del siglo XIX es el que exacerba la necesidad de contar, dejando este eco en las tablas hasta el día de hoy. Ese aparente estancamiento, en realidad libera una serie de posibilidades sensoriales y subjetivas, en las que lo que se incluye puede ser entendido o descifrado de múltiples maneras. Este último apunte de la autora de esta tesis resulta cercano a la visión expuesta por Sanchis Sinisterra (2002), anteriormente cuando señala:

> Durante muchos siglos ha predominado una noción de acción dramática basada fundamentalmente en su equivalencia con el argumento, la historia, la "fábula", conceptos preferentes de la literatura narrativa. Pero desde hace, por lo menos, un

[96] La obra se presentó en Quito, en el año 2015.

> centenar de años nos encontramos con una dramaturgia en la cual la historia narrada es lo de menos; la acción dramática se ha liberado de la fusión relatora y nos ofrece un devenir escénico, un transcurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan historias. ¿Que "historias" se cuentan en las obras de Chéjov, por ejemplo? En ellas la acción dramática no transcurre por la línea del argumento de la "fábula", sino por otros planos (Sánchis Sinisterra, 2002, p. 246).

Posteriormente, es posible acotar, que en ese aparente *no pasar nada*, como lo califica, se incluye todo lo que se cuenta o se puede contar, más allá de la historia concreta, más allá de una sola voz. El ejercicio del espectador se amplía al rol del personaje, quien también contempla el pasado desde la acción y la subjetividad que está en ella inmersa: como el público desde la butaca.

Postura también cercana a la que sostiene Jorge Dubatti (2009), en el primer capítulo de su libro *Concepciones de teatro,* cuando señala que Ibsen, del que resalta su fascinación por el individuo, "quiere transmitir al espectador no soluciones, ni tautologías sino problemas, no respuestas cerradas sino cuestionamientos que lo obliguen a trabajar intelectualmente y a involucrar en ese trabajo su concepción de mundo" (Dubatti, 2009, p. 19). De igual forma, más adelante, manifiesta que en "la propuesta del abordaje subjetivo de cada espectador, Ibsen sigue siendo deudor del concepto moderno del teatro como escuela" (Dubatti, 2009, p. 21).

En relación a las obras de este mismo dramaturgo, Szondi (2011) asevera que en ellas el presente depende del pasado; y así establecería un vínculo con la intimidad. Tema cercano a las reflexiones que en la misma línea realiza Dubatti (2009) en su análisis de *Casa de muñecas y Roselholm* "al observar como los personajes descubren en sus almas impulsos que no pueden dominar y que incluso rechazan, fuerzas interiores que escapan a sus planes racionales" (Dubatti, 2009, p. 7).

En *El padre,* de Strindberg (1979) es la duda frente al pasado la que enloquece al personaje, está ahí la llama inicial del fuego que todo lo devora. La duda es la que se cuenta, desde que se gesta y evidencia todo lo que va consumiendo frente a ella. Esta se contrapone a la certeza y el dolor del abuso intrafamiliar en *Ibsen Huis* (2016), de Simon Stone (nacido en Suiza en 1984), un montaje teatral basado en los motivos presentes en la obra de Henrik Ibsen[97]. En esta adaptación, una casa de cristal permite al espectador ver todo lo que sospecha y, en efecto, pasa en su interior: el maltrato y la violencia en el seno familiar dejan el campo de la duda, y caen en el de la certidumbre. En la pieza, cohabita el abuso sexual, la negación y la indiferencia, son estos hechos los que ahora consumen entre las llamas la intimidad de la casa al cerrar la obra. Se transparentan las paredes, el público mira literalmente a través de lo que bien podrían ser muros, es decir, vence los límites de la duda y se emplaza, como en *El padre,* en una verdad desgarradora, pero ahora bajo el peso de la evidencia que permite ver lo que todos imaginan.

Figura 47.
Ibsen Huis (2018), Simon Stone



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

[97] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, el teatro Schaubühne, el 20 de abril del 2018, en el marco del Festival Find, 2018, en Berlín.

Al abordar las obras de estos dramaturgos, el motivo anterior a la pieza es el que se cuenta, pero este se encuentra lejos y esa lejanía se logra incluir en la obra. A todos ellos es aplicable la reflexión de Garrido (2011), cuando corrobora que:

> Desmentida la vocación absoluta del drama por la deixis temporal en Ibsen, que señala más allá del presente del acontecer inmediato, y por la introspectiva en Chéjov, que lo hace fuera del ámbito interpersonal, llega el momento de dar al traste con la acción como único elemento impulsor de la pieza. (Garrido, 2011, p. 32).

No se deja de contar, al contrario, se cuenta más, se incluyen las posibilidades y los devenires que un solo momento abarca, se potencializa todo lo que este puede llegar a contener, posibilidad tan amplia que incluso puede incluir la contradicción a un mismo tiempo; igual que el mundo subjetivo puede comprender varias versiones de un mismo hecho. Reflexiones que resultan acordes con los planteamientos de Oscar Cornago (2010), en su texto *Dramaturgía para después de la historia,* cuando señala:

> La historia ciertamente no acabó, lo que se agotó fueron los discursos para dar cuenta de ella, o desde la perspectiva espacial que vamos a proponer a lo largo de este ensayo, diríamos que son los lugares desde los que se hacían estos discursos los que han dejado de funcionar como lo hicieron antes, lugares construidos sobre identidades de tipo colectivo, ya sean de carácter nacional, cultural, de género y o de clase social. (Cornago, 2010, p. 263)

Ingresan así en el texto más de una posibilidad y se convierten en motor de la pieza, una fuerza equiparable a la acción dramática, que reclama un nombre, una categoría y que aquí se propone como “presencia dramática”, término acuñado por la autora de esta investigación, aplicable ahora a la dramaturgia y ya no exclusivamente al actor. Con esta de por medio, la

capacidad interpretativa del texto se potencializa, exacerbando una necesidad cuyo reconocimiento ha sido temporalmente rezagado, como lo admite Sanchis Sinisterra (2002):

> El arte teatral, aparentemente condenado a la figuración por la relativa identidad entre sus sistemas de signos y sus referentes, ha sido el gran rezagado de las renovaciones estéticas contemporáneas. En su búsqueda de la especificidad –de la "esencia", como antaño se decía–, raramente ha superado la fluctuante oposición espectáculo/encuentro, y ello como consecuencia de los enfoques, en general simplistas, con que son considerados ambos mecanismos productivo-receptivos. (Sanchis Sinisterra, 2002, p. 226).

Cabe entonces resaltar que estos encuentros son generados desde la escritura y promueven los mecanismos productivo-receptivos, cuyo énfasis entonces no recaería solo en la acción dramática. Desde hace más de cien años, se refuerza desde las palabras la capacidad interpretativa que la historia contiene al relacionarla con nuevas capas de subjetividad, por así llamarlas, inherentes al pasado o los anhelos de los personajes. Las obras de teatro desde la dramaturgia permiten, como cualquier obra literaria[98] un sin número de interpretaciones, en este caso, esta característica alimenta dicha posibilidad. La misma que es albergada por la adaptación de textos narrativos, pues las posibilidades de acceder a los textos se multiplican, como el mismo Sanchis Sinisterra manifiesta en otro de sus libros:

> Cuando las circunstancias de enunciación del texto narrativo son suficientemente claras y concretas –quién narra, a quién, dónde, cuándo y por qué…– y las trasponemos directamente al ámbito escénico. El marco dramatúrgico así constituido puede estar, en el relato original, explícito o implícito (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 141).

[98] Como califica al teatro Sanchis Sinisterra en la entrevista realizada por el País, donde señala que un el teatro puede ser tan literario como una novela.

En el caso de la dramaturgia analizada por Szondi (2011), es posible dentro de la tesis que aquí se bien desarrollando señalar que el marco dramatúrgico se ve ampliado, como posteriormente dará cuenta la escena en el transcurso del siglo XX. Al abrirlo e incorporar múltiples tiempos, lo implícito se multiplica y resignifica potencialmente. Es posible entonces cuestionar, ¿qué esconde la duda en las obras de Ibsen, qué se corroe y fermenta al asumir una posible negación; qué sueños falsean la realidad en la dramaturgia de Chéjov y como se habita en el ensueño? Las historias se multiplican, la subjetividad del receptor se dispara, ¿qué escucha el espectador en los sonidos del jardín producidos por los cerezos? ¿qué le evoca la presencia del pato salvaje?, mejor dicho, ¿qué se les permite escuchar o recordar?

> Un texto teatral es un enunciado que lleva inscritas las condiciones específicas de su enunciación: quién habla, a quién, dónde, cuándo, etc. O, dicho de otro modo, un discurso que organiza sus situaciones y posiciones discursivas a partir de los códigos de la teatralidad vigente. Por lo tanto, cualquier texto puede llegar a ser teatral si su enunciación se articula de acuerdo con tales códigos, ya que la teatralidad es menos un conjunto de rasgos implícitos en una obra, inherentes a un mensaje verbal, que un consenso sociocultural establecido convencionalmente sobre determinadas producciones literarias. Esta manera de enunciar los textos puede venir codificada en ellos según las convenciones de la escritura dramática, o puede organizarse desde el "exterior" con vistas a la emergencia de una teatralidad distinta: de hecho, no existe "a priori" textos teatrales y textos no teatrales, sino una dialéctica entre textualidad y teatralidad permanentemente abierta (Sinisterra, 2002, p. 189).

Esa dialéctica es la que nuevamente se integra en las fracturas de finales del siglo XIX, el exterior como aquí se nombra pasa a formar parte de la escena de forma tan constituyente, como subjetiva, por ahora, la convención aún no admite otros soportes, que más adelante reconciliarán la ruptura tanto en forma, como en contenido de la que se percatan ya Szondi

(2011) y Carnevalli (2017) y que son palpables en el cruce de lenguajes de la escena, correspondiente a la "transmedialidad interna", en propuestas como la de la obra *Draft. Inn, el último rinoceronte blanco*[99] (2019), basada en *El niño Eyolf,* de Henrik Ibsen (2018) a la que asiste la autora de esta investigación. En ella, los personajes dejan fluir sus emociones por medio de la música que tocan o cantan en escena, durante la obra de teatro. De igual manera, la muerte del niño es representada mediante la danza inmersa en plena obra. La directora, Carlota Ferrer, en el conversatorio que precede a la obra en los Teatros del Canal[100], Madrid, al ser interrogada por la autora de esta tesis, señala que en la dramaturgia realizada por José Manuel Mora a partir del original se relaciona con la narración, más que con el conflicto, su fabular se impregna de temas que a ellos les interesa plantear, que consideran incrementa aún más la humanidad del texto, con la que se genera empatía, al crear mayor cercanía e intimidad (Jijón, 2019e).

Figura 48.
El último rinoceronte blanco (2019), Carlota Ferrer



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

[99] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en Los Teatros del Canal, Madrid, el 27 de abril del 2019.
[100] La grabación del foro realizada por la autora de esta tesis después de la función puede ser vista en el siguiente link:
https://www.dropbox.com/s/iai4cd2kdz8infe/vid%20rinoceronte.mp4?dl=0

Sanchis Sinisterra (2012) distingue cuatro tipos de dramaturgia que se pueden, a su vez, ligar con esta finalidad, a partir de las posibilidades que se utilicen en la escritura para relacionar la historia que se cuenta con el discurso que se utiliza:

1. *Dramaturgia historial.* Centrada fundamentalmente en la adaptación de los componentes de la fábula –la trama o argumento, los personajes y las situaciones en que interactúan, los diálogos, etc.– a una estructura dramatúrgica susceptible de contenerlos.
2. *Dramaturgia discursiva.* Sin pretender dramatizar la historia, extrae de la especificidad del discurso narrativo –punto de vista, sistema temporal y espacial, voz de voces enunciativas, etc.– los parámetros de una teatralidad a menudo anómala.
3. *Dramaturgia mixta.* Incorpora secuencias y/o componentes de la fábula en un marco dramatúrgico deducido del análisis de discurso del texto narrativo (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 139).

Estas dos últimas contienen características que podrían ser homologadas a la dramaturgia que se instaura ya desde finales del siglo XIX, que se acerca a la narración, pero que aprovechan sus cualidades escénicas. Esta no se encuentra, claramente, en el plano de la adaptación, sino en la apertura subjetiva que los textos abrazan y permite pensar en un cuarto tipo de dramaturgia, la basada en la transmedialidad. Acercándose en alguna medida a lo estipulado ya por Szondi (2011), cuando afirma que "lírica, narrativa y drama dejan de ser categorías sistemáticas, para convertirse en categorías históricas" (p. 68), para quien la última de estas categorías, el drama, constituye a su vez "una posibilidad perenne, susceptible de ser postulada en todas las poéticas" (p. 68).

Con un rango menor o mayor, el devenir subjetivo al que se aspira está incorporado en las posibilidades que Szondi (2011) identifica en las obras de Chéjov, Ibsen, Maerlink, entre otros y que están ya implícitas en las necesidades que aborda Joseph Danan (2012) al señalar:

> El texto considerado como material, en su propia materialidad, sin duda puede hacerse entender mediante un mínimo ejercicio de interpretación. El texto de una obra de teatro, al estar constituido también, en adición, por aquellas categorías dramatúrgicas que requieren ser actualizadas sobre el escenario, exige de su "puesta en escena", es decir, de las decisiones que dependen necesariamente de una interpretación. La misma que no tiene que ser impuesta, globalizante, totalitaria, sino que puede estar abierta a la pluralidad de sentidos (Danan, 2012, p. 41).

Y, por qué no, de soportes. Cuestionamiento inferido por la investigación que se viene aquí desarrollando. En esta, se considera importante, ahora, reparar en el panorama creativo que hasta este momento se recoge, este evidencia una ruptura en el paradigma, que extiende el horizonte en el que la subjetividad ha sido encasillado y que detona que se puede ampliar; recorrido en el que se ha intentado evidenciar en estas obras y autores campos abiertos por los espacios sensibles hacia otras esferas de los sentidos y de la subjetividad. Es posible vincularlos también con los planteamientos artísticos que se presentan en la escena del siglo XX sobre las tablas.

Influencia de la dramaturgia europea de finales del siglo XIX en América Latina

Así mismo, resulta pertinente anotar el efecto inverso que tienen obras de este periodo en América Latina, bajo el influjo de autores entre los que se incluyen también Ibsen, Strinberg y Chéjov; quienes se conocen inicialmente en el cono sur gracias a montajes europeos que se presentan principalmente en Buenos Aires, cuya repercusión está presente en el surgimiento

del teatro moderno de la región durante las dos primeras décadas del siglo XX (Muguercia, 2019). Sin embargo, es adecuado identificar los matices que adquieren en la región, ya que lo que permiten no es la introspección, sino la confluencia de subjetividades, combustión en la que confrontan la propuesta de la escena con la del medio en la que se emplaza.

Jorge Dubatti (2010), en su texto *Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense*, atribuye al autor uruguayo radicado en Buenos Aires, el haber "introducido en la escena rioplatense las estructuras del drama moderno. Ello habla de su sensibilidad para la percepción del teatro europeo de su tiempo y de su capacidad para adecuarlo a las reglas de la escena local" (Dubatti, 2010, p. 1). El autor resalta la capacidad de los personajes de Sánchez para reflejar al hombre argentino incluso actual, característica a la que le atribuye su vigencia.

Si bien Dubatti (2010) recuerda la crítica de algunos sectores de la izquierda de su país hacia la primera obra de este autor, *M´hijo el doctor,* también menciona como en ella se evidencia:

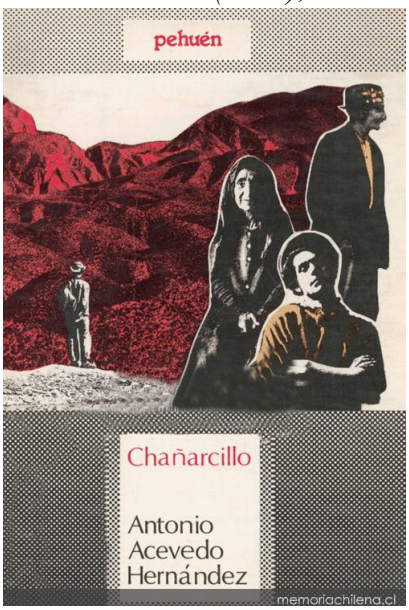
> El conflicto entre una mentalidad rural tradicionalista (encarnada en *Don Olegario y su ámbito: una estancia del interior uruguayo*) y los avances de nuevas formas de estar en el mundo determinadas por la modernización urbana (representada por Julio y la ciudad de Montevideo) (Dubatti, 2010, p. 4).

Así mismo, dentro de las múltiples influencias de Sánchez, en el caso de Ibsen, Dubatti (2010) remarca que la relación entre ambos se centra en el realismo social, no en la introspección. Igualmente, establece la apertura de los textos de Ibsen para acoger las que considera "múltiples formas de comportamiento de la realidad" (Dubatti, 2010, p. 12) frente a los de Sánchez, que considera tienen otra capacidad semántica, menos "amplia e integradora". Apunte que a ojos de este estudio devela la contraposición entre una visión del mundo que

demanda apertura más allá de los grandes relatos, como señala Carnavelli (2007) y otro que convive en el conflicto de dos realidades que ya se miran frente a frente, como construcción, y que se disputan legitimidades opacadas fuera del escenario y que se develan sobre las tablas.

Esta característica es claramente vigente, a criterio de esta investigación, en toda la dramaturgia moderna de esta región, que evidencia en las tablas la dualidad como elemento constitutivo y el *ethos barroco* como catalizador del conflicto. A partir de la obra del dramaturgo uruguayo Ernesto Herrea, *El león ciego (1912)*, Fernan Silva (1912), en el *Prólogo*, señala que en esta obra se retrata "la figura de un caudillo gaucho que lleva en su instinto la pelea y la atracción a la sangre" (Silva, 1912, p. 20), personaje que el autor considera es instrumentalizado por la clase política para conseguir sus fines por medio de las mesenadas. Característica que es posible vincular con las apreciaciones de Muguercia (2019), pues cree que este rasgo es el que mantiene vigente a esta obra en cartelera hasta la actualidad, ya que es posible hasta hoy cuestionar si el personaje busca la paz o promueve la guerrilla. Valoración que es inferida por la autora de esta tesis, como muestra de esa misma dualidad catalizada. En Chile, la obra *La canción rota*, de Antonio Acevedo Hernández (Red Salas de Teatro, 2018) gira en torno a la injusticia en el campo y la necesidad de rebelión. Nuevamente dos mundos que se enfrentan desde su identidad, que al mismo tiempo se difumina, pues el protagonista que organiza la revuelta, pertenece a la clase dominante.

Figura 49.
La canción rota (2018), Antonio Acevedo Hernández



Nota. Imagen recuperada de http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74100.html

Si bien esta será la principal característica del periodo en América Latina, es importante resaltar propuestas escénicas como las mencionadas por Valdés (2010), que identifica como primeros antecedentes de la transmedialidad en Chile, cuando ya en 1936, el mismo autor, Antonio Acevedo Hernández, en su obra *Chañarcillo*, incluye pantallas con transparencias que permitían la proyección de imágenes.

Cabe mencionar también que:

> La obra es considerada una epopeya de la vida del pueblo en el norte del país durante el auge de la explotación de la plata, en la primera mitad del siglo XIX.
>
> El montaje más destacado que de ella se realizó fue el del Teatro Experimental el año 1954, bajo la dirección de Pedro de la Barra, aunque fue remontada el año 1979 por el Teatro Itinerante de la Universidad de Chile. La última vez que fue llevada escena, fue en el Teatro Nacional Chileno, el año 2000, de la mano de Andrés Pérez, en el marco "Hitos del Teatro Chileno". (Memoria Chilena, 2018)

En México, ya en la década de los años treinta, resalta la figura del dramaturgo Roberto Usigli (2004) y su obra *El gesticulador*. Domingo Adame (2006), de forma general repasa las observaciones de este autor sobre el ejercicio de la dramaturgia y recapitula que las posturas de Usigli, en las que el célebre dramaturgo mexicano considera que la imagen se debe visualizar y los personajes deben estar caracterizados por el habla, las relaciones y las acciones, así como al momento de escribir se debe tomar en consideración todas las posibles condiciones de la escena, desde el espacio hasta los actores. Posteriormente Adame (2017), en su libro *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México,* señala que Usigli "entendió al teatro como un lugar donde la gesticulación –como un mecanismo artístico– sirviera para acabar con la simulación –mecanismo social–, que hacía de la vida cotidiana el reino de la hipocresía, la falsedad y la mentira." (Usigli, 2017, p. 14).

En esta investigación, dicha postura, en alguna medida, se puede asociar a la escisión de la dualidad, que ahora se vuelve aún más conflictiva, al aspirar ser el otro, que está inevitablemente distante y en él depositar el deseo de identidad. En este contexto, la obra cuestiona, directamente, a la realidad como construcción en América Latina. El personaje principal es un historiador que se permite suplantar a su homónimo, un líder de la Revolución Mexicana, artilugio que se va develando al público de a poco, permitiendo que desfase el plano de la realidad de la narración, al de la ficción que el personaje inventa, vive y finalmente desafía. Cuando el personaje, se refiere a su propia creación, señala "Seré yo más que nunca", es decir su ficción le permite liberarse de sí mismo como construcción social y recuerda a la frase del Quijote a la que anteriormente se hizo alusión, cuando Alonso reconoce saber quién es, pero sobre todo quien puede llegar a ser.

Sobre la identidad como construcción artificial, también trabaja el dramaturgo ecuatoriano Francisco Aguirre Guarderas ya en 1892, como lo comenta Vallejo (2017), sobre la cual señala que:

> La escena de la obra transcurre en el Quito del fin del siglo diecinueve, consiguiendo una expresión fiel de la vida, los valores y las costumbres de un sector social de la ciudad, con un manejo del humor y el sarcasmo en la crítica al comportamiento de la sociedad que revela ciertos conflictos que vivía la quiteñidad de la época. La trama recorre los ámbitos de una familia aristocrática muy venida a menos en cuanto a su fortuna que anda a la caza de un rico heredero para su hija que contrariamente ama a otro joven, por otra parte el rico heredero tiene pactado un matrimonio con una mujer que no ama, de modo que finge estar enamorado de la hija pobre, lo que haría saltar de felicidad a los padres de ésta, que hacen lo posible por consolidar su noviazgo, lo que se descubre al final es que lo del enamoramiento del muchacho era solo una estrategia para conseguir que sus padres, horrorizados ante la posibilidad de un matrimonio desventajoso, lo envíen a París; el joven se va y deja plantados a todo el resto que verían el bochorno de su ambición (Vallejo, 2017, p. 182).

Esta obra le costó a su autor el ser perseguido por su entorno, en la vida real:

> El autor abandona la dramaturgia y se dedica a administrar una hacienda, supuestamente por las amenazas que recibiera de personas que se vieron directamente aludidas en la obra (Vallejo, 2017, p. 182).

Razón por la cual, como refiere Vallejo (2017), se vería imposibilitado de estrenar su texto *Receta para heredar.* Datos a partir de los cuales es posible retomar el cuestionamiento con el cual la presente investigación abrió anteriormente el campo de subjetividades para las características épicas que regresan al drama en Europa con estos autores, a las que se aludió anteriormente. Ahora, esta investigación se permite acotar que la influencia de estas obras en América Latina, a partir del surgimiento del teatro moderno en la región, llevan las características de lo épico que anteriormente identificó como un espacio que acoge múltiples voces. Ahora, ¿qué es lo que se cuenta? Esa es siempre una elección en la región, pues algo de

lo que se cuenta deberá ser deslegitimizado como relato; ya no porque rememora, sino porque confronta subjetividades, gracias a la capacidad de contar inmersa en este arte, incluso desde lo explícito, lo que se calla, lo que en realidad ahora no pasa o no se cuenta dentro del drama. El cuento se termina, en su contexto, gracias a la dicotomía de realidad y ficción con la que se construye también la realidad, dentro y fuera del escenario, en la América profunda.

6. Innovadores de la escena visual del siglo XX y sus demandas para los textos y recursos teatrales: Appia, Craig y Meyerhold

De los planteamientos recogidos en torno a los campos de subjetividad que integran las propuestas en torno a la totalidad, que surgen a partir de Wagner; así como los cambios en la dramaturgia que permiten albergar a múltiples lenguajes en escena, es posible generar en los dos capítulos que preceden a este texto un recorrido por las dinámicas que surgen para los lenguajes en la escena y las implicaciones que estas posibilidades de diálogo entre los lenguajes generan.

Las innovaciones para la escena en el siglo XX son ampliamente reconocidas en creadores con una inclinación plástica e incluso musical, como el escenógrafo Adolphe Appia (nacido en Ginebra en 1862) y el director y también escenógrafo, Edward Gordon Craig (nacido en Reino Unido en 1872). En este apartado se repara en la manera en que ambos reflexionan sobre el arte, el cuerpo, la musicalidad y la plasticidad en el teatro, temas que paralelamente también serán de interés para el no menos célebre director Vsévolod Emílievic Meyerhold (nacido en Penza en 1874). En este contexto, el estudio que aquí se viene desarrollando considera que los criterios de estos tres artistas evidencian demandas categóricas frente a los lenguajes escénicos, el uso del cuerpo y la dramaturgia de los textos vigentes a inicios del siglo XX, pese a las innovaciones que la escritura escénica ya acoge a partir de las mutaciones épicas a las que esta investigación se refirió ya en los apartados 5 y 6. Postura que, ahora, en estos tres creadores escénicos, Appia, Craig y Meyerhold, responderían a la visualidad que reclaman para sus propuestas; y tendrían como punto en común al ritmo, concebido desde diferentes perspectivas.

El teatro en diálogo con el Arte Total.

El documental *Le visionnaire de l´invisible*, dirigido por el cineasta suizo Louis Mouchet (1998), menciona que las propuestas del escenógrafo Adolphe Appia toman como punto de referencia el pensamiento teórico del músico Richard Wagner, sin embargo, sus montajes le decepcionan por considerarlos apegados a la tradición. Lectura también compartida por José Antonio Sánchez (2002), en su libro *Dramaturgias de la imagen*, para quien el escenógrafo y creador suizo encontraba en "la luz la clave en el proceso de creación de la "obra de arte viviente": la luz será la responsable de realizar escénicamente la melodía infinita wagneriana" (Sánchez, 2002, p. 32); postura que es compartida, en alguna medida, por David Roesner[101] (2016) en su libro *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making,* para quien, en realidad, Appia entendía la música y la luz de forma similar, como un recurso para expresar la interioridad sin mediaciones, así como para trabajar el tiempo de la acción e incluso, como una herramienta que repercute en lo visual; siendo el sentido musical que aplica, la base de sus recursos e innovaciones. De igual forma, Roesner (2016) atribuye a la luz la capacidad de integrar y articular los lenguajes inmersos bajo la idea de arte total, capaz de expresar lo que las palabras no pueden decir; y reconoce en el director suizo el inicio de una visión consciente para el teatro como un arte que integra diversos medios y formas de manifestación que deben ser coordinadas. Así mismo, ve en las demandas de Appia, que requerían un diseño de iluminación que se enmarcará en las características de la música, como el origen de la intermedialidad, corriente estética determinante en el siglo XXI. Así estos tres autores coinciden en la capacidad narrativa que Appia desarrolla mediante este recurso, innovación que la concepción wagneriana no llega a plasmar en lenguajes.

[101] Docente e investigador alemán, cuyo trabajo se centra entorno al teatro y la música, para más información es posible acceder al siguiente link: https://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/personen2/professoren-und-privatdozenten/roesner-david/index.html

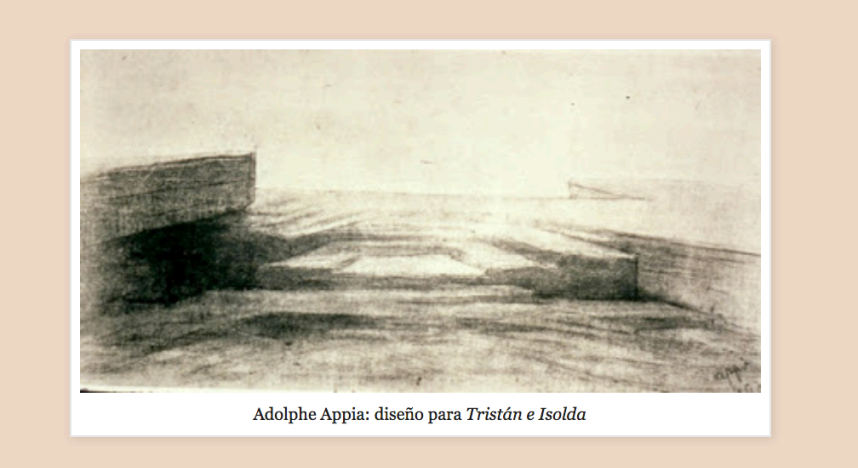
Para la presente investigación, esta postura evidenciaría los resultados buscados por Appia (2014a), a los que se refiere en *La música y la puesta en escena*, cuando manifiesta que Richard Wagner "no supo conciliar la forma representativa –la puesta en escena– con la forma dramática que adoptó" (Appia, 2014ª, p. 409) y, a su vez, responsabiliza de este fallo a su voluntad de vincular todas las artes con la escena tan solo desde el papel, al señalar que siendo de esta manera:

> Si el arte dramático debe ser la reunión armoniosa, la síntesis suprema de todas las artes, entonces ya no comprendo nada de ninguna de estas artes, ya menos aún del arte dramático: el caos es total (Appia, 2014ª, p. 267).

Lo cual resulta particularmente interesante para la presente tesis, si se considera que Appia incluye entre sus diseños la escenografía para *El oro del Rin* (1924)*,* Las *Walquirias* (1925), *Parsifal (1951)* y *Tristán e Isolda* (1923), obras creadas por Wagner y llevadas a la escena por sus descendientes, en un nuevo contexto de indagación tras la guerra. Frente a lo cual, Appia considera que hasta su época era posible afirmar "sin ninguna exageración, que nadie todavía ha visto en escena un drama de Wagner" (Appia, 2014a, p. 440). Declaración que responde al arraigo al papel aún vigente en la creación escénica hasta finales del siglo XIX. A criterio de Sánchez (2002), "este objetivo se realizaba de forma clara en la puesta en escena de *Tristán e Isolda*, cuando Appia asume un punto de vista subjetivo para la elaboración de lo escénico" (Sánchez, 2002, p. 32), quien, a criterio del autor, junto a Craig:

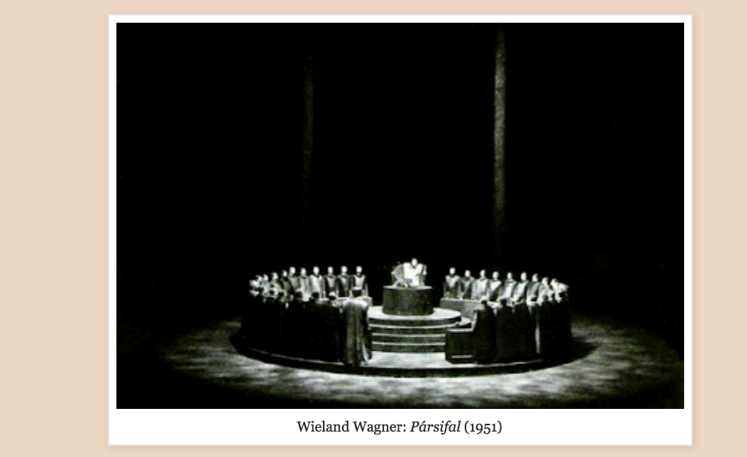
> Llevan la propuesta wagneriana de la obra de arte total más allá de la estética; en cualquier caso, más allá de la literatura. El drama no se escribe, el drama surge en escena. Frente a la definición de drama como conflicto intersubjetivo que se manifiesta en el diálogo de los personajes dramáticos, encontramos un drama que es, de forma inmediata, enfrentamiento entre los diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo y sonido (Sánchez, 2002, p. 38).

Figura 50.
Diseño para Tristán e Isolda



Nota. Adolphe Appia. Imagen recuperada de http://mividaenelaula.blogspot.com/2017/09/elogios-del-estio-y-5.html.

Figura 51.
Diseño para Pársifal



Nota. Adolphe Appia. Imagen recuperada de http://mividaenelaula.blogspot.com/2017/09/elogios-del-estio-y-5.html

En esta misma línea, Meyerhold (2010b), en su libro *Lecciones de dirección escénica*, retomará inquietudes cercanas a las del arte total, pero incorporando, a criterio de esta tesis, una necesaria confluencia afincada en el proceso creativo, como articulación de lenguajes:

> En teatro van dirigidos hacia un solo objetivo orgánico toda una serie de artes diferentes. Aunque el teatro es un arte completamente independiente, al mismo tiempo consta de un conglomerado de otras artes. Por ello hay que señalar ante todo que el arte teatral es más complejo que cualquier otro. ¿Qué se fusiona en el arte del teatro? El arte del

> dramaturgo (arte de la palabra), el arte del director, el arte del músico, el arte del actor. Ante nosotros se muestra en el teatro el arte de la palabra, el arte del sonido y el arte de la plástica. El elemento plástico entra aquí junto con el arte del pintor decorador. El actor entrega a la escena no sólo el sonido de la voz humana, sino el arte del gesto. La finalidad y la tarea consisten en conducir hacia un objetivo orgánico todos estos elementos. (Meyerhold, 2010b, p. 45).

Un acercamiento que engloba todas las fases y elementos hacia un trabajo funcional y sostenido. A su vez, Meyerhold (2010a), en su libro el *Actor sobre la escena*, elogia algunos componentes de la propuesta del músico alemán en cuanto a la complementariedad de los recursos que utiliza al señalar que:

> Wagner construyó diálogos con palabras, pero para ganar tiempo cuando el personaje decía algo, sus melodías obligaban al espectador a formarse ideas, o sea a crear una asociación de ideas (Meyerhold, 2010a, p. 54).

Posturas que no pasan desapercibidas para José Antonio Sánchez (2002), quien resalta como el músico alemán utiliza múltiples recursos para suplir las limitaciones de la palabra por medio de la orquesta, que considera refuerza el diálogo interior de los personajes, y recurre también a la "intervención de la plástica" (Sánchez, 2002, p. 77), para luego enfatizar en que en Meyerhold existe una voluntad latente de ejercer el teatro como un espacio de interdisciplinariedad que se va gestando desde un escepticismo inicial hasta llegar al "modelo interdisciplinar como único modelo teatral para el futuro" (Sánchez, 2002, p. 79).

Así mismo, en otro de sus textos, *La escena moderna*, Sánchez (1999) señala que el director ruso recurre en *La tierra encabritada* (1923) al uso de secuencias fílmicas, acompañada de recursos poco usuales para la época, como la implementación de un andamio con ruedas, la inclusión de un tractor en escena, motocicletas, fuegos artificiales y la música

en vivo de una orquesta militar, así mismo propicia el acercamiento con el público por medio de foros y exposiciones que acompañaban a las obras. (Sánchez, 1999)

Figura 52.
Escenografía móvil para La tierra ensangrentada (fragmento), 1922



Nota. Imagen recuperada de Meyerhold, V. (2005). El actor sobre la escena. México: Escenología, p. 66.

En este mismo contexto, el último discípulo directo aún con vida, del director de escena Edward Gordon Craig, Harvey Grossman (2016a), en su conferencia *Edward Gordon Craig Presentation*, hace hincapié en los vínculos entre Craig y la bailarina Isadora Duncan (nacida en Estados Unidos en 1877). Más allá de los lazos personales entre ambos, Grossman señala que esta pareja compartía una similar inquietud por las concepciones sobre del Arte, ejercicio frecuente en los artistas de esta época.

Para Craig (2011), el arte del espacio se expresaría por medio de la arquitectura; el arte del sonido, estaría en la música y la poesía; y en el teatro tendría lugar el arte del movimiento, integrados por la luz, la voz y el actor, como lo expresa en su libro, *Del arte del teatro*; mientras "la palabra es el lugar de la mentira" (Sánchez, 2002, p. 33), como recapitula Sánchez (2002), que así explica cómo está última tomó "un lugar secundario respecto a lo visual y a lo rítmico" (Sánchez, 2002, p. 33) . Sin embargo, el mismo teórico posteriormente vincula las propuestas de Craig con el ritmo y no con el cuerpo, pues establece que "la palabra en cuanto medio de comunicación intelectual, queda relegada y solamente interviene con función resonadora; el

ritmo, como, Appia y Craig, sigue siendo la clave. (Sánchez, 2002, p. 33), sin embargo, a ojos de la autora de esta tesis, Sánchez no aterriza esta reflexión en la expresión corporal (que se desarrolla más adelante).

Para Isadora, como recapitula Grossmann (2016a) el arquitecto, así como el músico y el poeta se aproximan a la idealización de la forma humana, para ella el cuerpo es un elemento divino y fuente primordial de todas las otras artes creadas por el ser humano (Duncan, 2005).

Figura 53.
La invención de una vida: Isadora Duncán



Nota. Imagen recuperada de http://www.elarteyeldi m/isadora-duncan-2van.co/

Esta última postura, a criterio de la presente investigación resulta incluso más cercana aún a las propuestas de Appia, que a las de Craig, con quien se suele vincular a la célebre bailarina. Appia (2014b), en la *La obra de arte viva,* además de pensar en los distintos lenguajes escénicos, también concebía lo que denomina "emoción divina" como una cualidad que no debía ser el privilegio de un pequeño grupo, pues considera que se puede generar una experiencia aún más generosa, en la cual el público va de la mano del artista, para acercarse al trabajo de creación, para descubrir a su vez estas cualidades. Inquietud palpitante y vital para el desarrollo de esta tesis, presente en los criterios del escenógrafo y creador suizo.

Es así que para la autora de esta investigación, resulta importante también identificar que, a diferencia de Craig y de Appia, en alguna medida, Meyerhold y Duncan, ven en el cuerpo humano la matriz de creación que marca el desarrollo del arte en general y sobre todo en las tablas (idea que se retomará a profundidad más adelante). Ambas posturas estarán íntimamente

ligadas a la música. En el caso de Isadora, la relación es evidente, pues ella no está en el terreno del teatro sino de la danza. En el caso de Meyerhold es menos obvia, pero no menos importante, como lo establece Roesner (2016), quien ve la marca de este arte en el trabajo del director ruso, al punto de considerar este rasgo el que lo diferencia de los demás creadores de su entorno directo.

Por otro lado, Grossman (2016a) se percata del deseo de ambos, Craig e Isadora, quienes anhelan una mayor cercanía del arte de Occidente al de Oriente, el mismo que recuerda a los vínculos caracterizados por la mixtura de técnicas artísticas en ese otro costado del mundo, que para Craig e Isadora, serviría como base para el arte del futuro. Grossman (2016a) también se refiere a la coincidencia entre los recursos escénicos que ambos utilizan, los paneles móviles de Craig y los telones de Isadora. Él recapitula una anécdota contada por su maestro y presente, a su vez, en la autobiografía artística de Duncan (2005), *Bailando en la oscuridad*; en la que ella rememora el reclamo de Craig, cuando la vio bailar por primera vez. Craig pensaba que Isadora había tomado de él su propuesta para el espacio, pues utilizaba grandes telones blancos, similares a los paneles propuestos por el inglés.

A partir de estos elementos, la autora de la presente investigación evoca el espectáculo del director coreano Lee Youn Taek[102] , *Hamlet*[103] (1996), presentado en el XIII Festival de Teatro Iberoamericano de Teatro de Bogotá, en el 2012. El mismo que según Jan Creutzenberg[104] (2009), en su artículo *To Be or Not to Be (Korean)*, se integran interesantes variaciones del original que de alguna manera acercan el clásico europeo a la cosmovisión

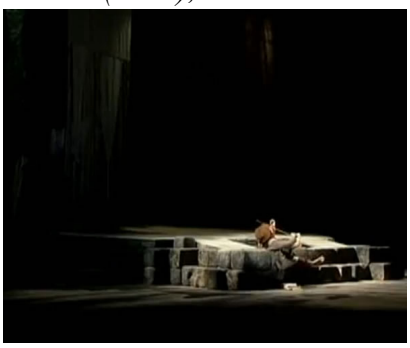
[102] "Director, dramaturgo poeta. Su trabajo explora el uso del lenguaje y del cuerpo en combinación con la acrobacia, el aprovechamiento del espacio escénico desde una perspectiva simétrica y el empleo de elementos rituales de la tradición coreana. Lee Youn Taek se refiere a su trabajo como un ejemplo de realismo lírico." (XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, 2012, p. 63).

[103] La autora de esta investigación vio la obra en abril de 2012, cuando fue invitada a participar en el Festival Gabriel García Márquez "El Original", uno de los festivales paralelos de la ciudad. Se puede ver el tráiler de la obra, de Lee Youn Taek, en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=etjMxrLhz5w.

[104] Docente de la Universidad de Seul, especializado en literatura. Más información en el siguiente link: https://scholar.google.com/citations?user=z5uly6oAAAAJ&hl=en

oriental, como el entierro del padre de Hamlet, escena que se incorpora para emplazarlo ya como un líder político, pero también espiritual, posición que lo acerca al pensamiento oriental tradicional. Por otro lado, a criterio de la presente investigación, existen también puntos de encuentro entre la visión de Lee Youn Taek y la de Craig e Isadora, no solo sobre la presencia de la música en escena, o el trabajo corporal estilizado que caracteriza a esta cultura sobre el escenario (y que en este caso recurre a la acrobacia), sino también en la visualidad del espectáculo y la utilización sobria de telones. Cabe resaltar el final de la obra, en el que Hamlet se desprende finalmente de una corteza de tela que queda atrás suyo como un enorme telón, desnudo y ahora liviano, finalmente libre.

Figura 54.
Hamlet (1996), Lee Youn Taek



Nota. Imagen recuperada de
https://www.colombia.com/especiales/festivaldeteatro/2012/obras/asia/hamlet.aspx

De esta manera, la presente tesis, pretende vincular tanto a Appia, a partir del ritmo y la luz; Craig, desde la escena como imagen; Meyerhold, desde la musicalidad en el cuerpo (que se desarrollará con mayor amplitud en el próximo a apartado), quienes abrazan desde distintos puntos de partida la idea de un teatro abierto a las posibilidades de otros lenguajes, que repercute, en mayor o menor medida, también en el cuerpo de los actores.

El cuerpo en función del ritmo del director o del actor

Así mismo, Grossman (2016b) recalca que Craig veía en la máscara una alternativa para el actor en la escena y consideraba que la súper marioneta era una máscara para el cuerpo entero, lo cual remite a quien escucha a la admiración de Craig por el manejo corporal de Isadora. Esto va de la mano con otras afirmaciones del director inglés, quien concluye que:

> Para hacer cualquier obra de arte está claro que sólo podemos trabajar con esos materiales con lo que podemos calcular. El hombre no es uno de esos materiales. (Craig, 2011a, p. 106).

Es posible concluir entonces que, en este caso, la súper marioneta o Duncan serían la alternativa anhelada. Manifestaciones que no se quedarán ahí, pues en esta investigación han llamado la atención de la autora apartados como este:

> Se puede encontrar en la Naturaleza un nuevo material, uno que nunca antes haya sido usado por el hombre para dar forma a sus pensamientos, entonces podrá decir que está usted en el camino que de cierto lleva a la creación de un nuevo arte. Porque usted habrá encontrado aquello con que crearlo. Y entonces sólo depende de usted comenzar. El teatro, como yo lo veo, todavía no ha encontrado ese material. (Craig, 2011a, p. 115)

De igual manera Harvey Grossmann (2016a), recuerda la visión de Craig sobre la actuación: la considera ridícula y poco artística, comparada con su propuesta, la súper marioneta, la misma que vincularía con el súper hombre de Nietzsche. Finalmente, cabe mencionar que Craig (2011a), en su libro, *Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*, acotará, quizás como un replanteamiento a sus anteriores postulados, que la marioneta es igual al actor, restándole el ego y sumándole fuego; idea que va de la mano con su admiración por las propuestas del mimo corporal de Étienne Decruex (Grossman, 2016a).

En el marco de esta investigación resulta importante diferenciar la postura inicial de Craig sobre la actuación que, a ojos vista, se posiciona como conceptualmente opuesta a las de Appia, quien ve en el cuerpo el material central y primordial de la escena. La importancia que Appia (2014a) le otorga al ritmo en el cuerpo, le llevará a trabajar de forma directa con Jaques-Dalcroze (nacido en Austria en 1865) y su propuesta de gimnasia rítmica, ya que para Appia el actor encabeza la jerarquía en la que siguen la luz y el color; y apuesta al entrenamiento corporal, como también lo hará Meyerhold (2010a), quien consideraba este aspecto como básico para abordar la actuación. En Appia, a su vez, la música y la luz aspiran a la plasticidad del cuerpo humano, el mismo que buscará resaltar por contraposición con la aparente sobriedad de las líneas que utiliza para el escenario, para las que articula netamente formas horizontales, verticales u oblicuas (Mouchet, 1998). Lo cual, le llevará a emitir opiniones que para el presente estudio encuentran afinidad con planteamientos como este:

> No olvidemos de que, aquí, ya no estamos solo ante un bloque de arcilla o un lienzo mural aún por decorar, como el pintor o el escultor: estamos junto a un cuerpo vivo. Él es el único con el que tratamos en el espacio; es a él solamente a quién damos órdenes; solo por él a través de él podemos dirigirnos a las formas inertes. Sin el consentimiento del cuerpo, todas nuestras investigaciones serían vanas y mortinatas (Appia, 2014a, p. 389).

Visión que se contrasta en alguna medida con la de Sánchez (2002) cuando acerca los planteamientos de Appia y Craig en el terreno corporal al señalar que ambos ven a la escritura escénica como una partitura:

> La supermarioneta es la condición de posibilidad de una escritura escénica autónoma, tal como la conciben Appia y Craig, que ya no precipita en palabras, sino que se codifica en la partitura. El actor no debe ofrecer resistencias personales a la partitura, debe limitarse a ejecutarla de modo estricto.” (Sanchez, 2002, p. 36).

El nivel de libertad para el actor, a criterio del presente estudio, estaría matizado por el papel que juega el entrenamiento físico en las propuestas e indagaciones de Appia. Así como, el carácter vivo que le atribuye al cuerpo del actor y la importancia que le da a su consentimiento o participación hacia la que está encaminada toda su propuesta, incluso la musicalidad que resalta Roesner (2014). Esta última, vinculada al ritmo, entendido como orden, ligado a una visión clásica, proveniente de los griegos y en este caso, anclado también en el cuerpo del intérprete.

En el caso de Meyerhold, a criterio de la autora del presente documento, la consonancia con el anterior apartado no resulta menor, pero como señala Roesner (2014), encuentra una variante frente a la concepción del ritmo, ahora como un elemento sujeto a la ruptura y a la sorpresa. El actor será el eje de la propuesta del director ruso, pues lo considera como "el elemento principal; y el arte de la puesta en escena la composición de las interpretaciones o la alternativa de la luz y de la música están al servicio únicamente de los actores notables, de alta calidad" (Meyerhold, 2005a, p. 47). Razón por la cual, esta investigación se suma a considerar que, en la propuesta de Meyerhold, se aúnan las destrezas que el actor trabaja "por medio de la biomecánica, en la que el cuerpo entero participa en cada uno de los movimientos que ejerce" (Meyerhold, 2010a, p. 111), con la capacidad de integrar los elementos que la escena convoca, siendo el ritmo y la musicalidad uno de ellos, no la base de los mismos, como considera Roesner (2014).

Figura 55.
Ejercicio de biomecánica de Meyerhold



Nota. Imagen recuperada de Meryehold, V. (2010a). El actor en escena. México: Escenología, p. 58.

En todo caso, la destreza física y la precisión son aspiraciones en todos los casos que hasta ahora se han analizado, pero para Meyerhold, van aún más allá, pues este permite que el cuerpo exprese no solo la visión del director, sino también la del actor, tomando de las cualidades que Roesmer (2016) atribuye a la música, la improvisación e incorporando el ritmo como elemento fundamental del entrenamiento biomecánico.

Harvey Grossman (2016b), en la conferencia *Harvey Grossmann: Recollections of Edward Gordon Craig,* entre sus remembranzas, comenta que cuando Craig, en 1912, le habría sugerido usar marionetas al director ruso Konstantín Stanislavski en el montaje de *Hamlet,* este le habría respondido que su propuesta tendría cabida en otro milenio. A criterio de esta investigación, la propuesta de Craig permitiría también entrever la desconfianza de este último en la voluntad del actor. El histórico encuentro de Duncan, Craig y Stanislavski en torno al montaje de *Hamlet*, no es sorprendente del todo para Grossman. Él considera que la propuesta de Craig venía de un fluir natural para la escena, tan natural como la visión del director ruso en

la actuación, visión que al entender de la autora de la presente investigación respondería al fluir natural frente a la construcción de imágenes para la escena, reclamada por el director inglés, pero no a su postura sobre el cuerpo, que en realidad limita absolutamente la libertad para el intérprete en la escena.

En este contexto, resulta también interesante recoger nuevamente los planteamientos de Roesner (2014), quien reconoce en Heiner Goebbels la continuación de los postulados de Appia, en torno a la música en escena. Goebbels (2015), en su libro *Aesthetic of Absence* realiza un análisis de la evolución de sus propuestas teatrales, vinculadas siempre a la música que lo llevan a plantear *Shifter Dinge*[105] (2007), la que considera una obra de teatro sin actores. Corriente que permite cuestionar, a ojos de esta investigación, los planteamientos de este director alemán quien busca eliminar las jerarquías en escena, cuando al eliminar al actor se establece otro tipo de jerarquía que lo excluyen. Este proceso recuerda a la mutación que atravesó la relación con la palabra en el teatro, la misma que regresó al escenario renovada y potente, por lo cual la autora de esta tesis, considera pertinente el pensar desde ya las condiciones con las que el cuerpo está experimentando, en el presente, este regreso a la escena.

Lo cual, permite también a la presente investigación identificar cierta tendencia a estimular la visualidad por encima del cuerpo, que, si bien en obras como las de Goebbels la calidad es innegable, no siempre corren con la misma suerte; pues resulta aún más evidente el desbalance, cuando se mantiene a los actores en escena sin un equilibrio entre los personajes, el uso de sus cuerpos, y los demás recursos escénicos; tendencia que, en alguna medida, puede ser identificada a partir de las jerarquías expuestas por Craig, que privilegian la visualidad como lo más importante. Propuesta que evoca en la autora de esta tesis la adaptación de la novela de Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*, llevada a las tablas por el grupo polaco KTO,

[105] Un extracto de esta obra, puede ser visto en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=8Jvtmms0YNI

bajo la dirección de Jerzy Zon, con el título de *Los ciegos*[106] (2010), que se lleva a cabo en una arena deportiva, durante el XVIII Festival de Teatro Iberoamericano. Sin desmerecer el manejo corporal virtuoso de los actores, ni la impresionante escenografía móvil, la dosis de cercanía emocional, tan potente en Saramago, que recurre incluso a la falta de puntuación en la novela para transmitir el vértigo de la ceguera de los personajes en una situación extrema, no encontraba un recurso en las tablas que acerquen al público más allá de la composición, claramente estética de la escena.

Figura 56.
Ejercicio de biomecánica de Meyerhold



Nota. Imagen recuperada de Meryehold, V. (2010a). Eventos especiales. La escuela del Festival. Colombia: XVII, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, p. 47.

La visualidad en el espacio

Ahora bien, para Grossman (2016a), algunas de las invenciones de Craig, al ser trasladadas sin más a distintos escenarios, desprovistas de una preocupación por su posible relación con la arquitectura del teatro, sencillamente fueron estropeadas. Lo cual recuerda el notable fracaso del célebre director inglés al que se refiere Meyerhold (2010b), cuando menciona que[107]:

[106] La autora de esta investigación vio la obra en abril de 2012, cuando fue invitada a participar en el Festival Gabriel García Márquez "El Original". Uno de los eventos paralelos en Bogotá.
[107] Caber resaltar que la nota al pie de página inscrita a propósito de este fragmento por José Saura, editor del libro al que se acaba de aludir, aclara que efectivamente se trataría del montaje de *Hamlet* que dirigió Stanislavski. En el cual, Duncan serviría de traductora entre ambos (Duncan, 2005).

Algunos de los dispositivos inventados por este director al ser trasladados a un escenario ruso, sufrieron tales alteraciones que ya no tenían nada que ver con la puesta en escena del propio Gordon Craig. Por otra parte, la crítica teatral, al juzgar esta escenificación, echó toda la culpa al autor (Meyerhold, 2010a, p. 117).

Reflexión que recuerda, a ojos de esta tesis, los planteamientos de Sánchez (1999) cuando en torno al tema manifiesta que las alteraciones del espacio, tienen también repercusiones claramente ligadas al cuerpo:

> El movimiento de los actores es tratado en clave musical. La expresividad del movimiento rítmico y de la danza hacen innecesaria la escenografía. Frente a la bidimensionalidad del decorado convencional, Meyerhold descubre –como antes Appia– la construcción de un espacio tridimensional a partir del propio movimiento actoral (Sánchez, 1999, p. 78).

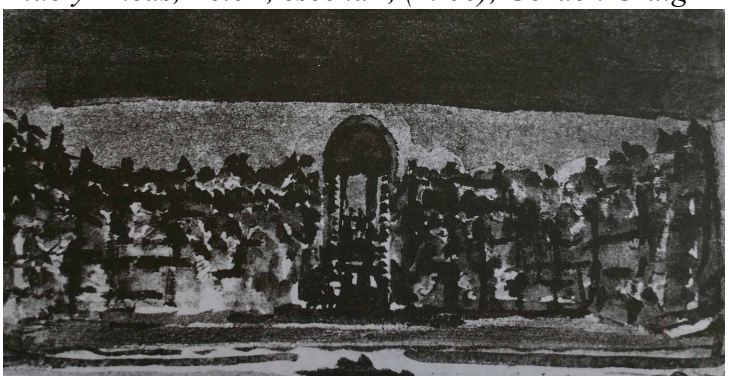
Actores con mayor libertad creativa, a criterio de esta investigación, lograrían solventar con sus destrezas estos impases, noción que debe ser considerada frente a las concepciones que Craig sostiene.

Por otro lado, la visión que en alguna medida evoca los comentarios de Chris Baugh[108] (2017), en su conferencia *Exploding Tradition and Invetor of the Modern Stage*, cuando manifiesta que al final de su carrera, en 1907, los bocetos de Craig eran irreales para el espacio teatral, pero estos en realidad buscaban evocar la sensación que el director pretendía transmitir en la escena, resultan particularmente llamativos para el presente estudio. Estos bocetos permiten, a criterio de esta investigación, el enfatizar en la importancia que daría Craig a la sensación subjetiva que intentaba plasmar por encima de la elección coyuntural de los recursos

[108] Académico y escritor inglés, especializado en teatro, se desempeña en la Universidad de Leeds. Más información disponible en https://uk.linkedin.com/in/chris-baugh-bbba35a

en el terreno de la visualidad y no tanto en el cuerpo. Así mismo, Baugh (2017) recapitula como para Craig no era posible volver al teatro del pasado y recrearlo, por lo distante e irrepetible de esta experiencia, pero sí se podía recuperar su energía y enfoque particular, para lo cual es posible concluir en esta tesis que sus recursos eran netamente visuales.

Figura 57.
Dido y Eneas, Acto I, escena I, (1900), Gordon Craig



Nota. Imagen recuperada de Craig, G. (2011b). *El arte del teatro*. México: Escenología, p. 78.

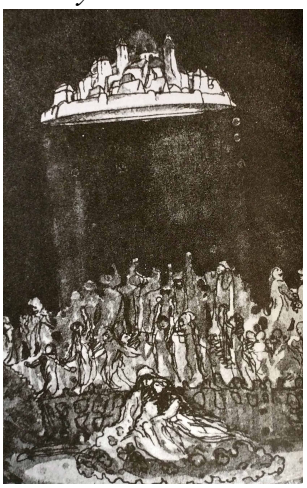
Posteriormente, el mismo autor comenta que en las propuestas de Craig, el color existía en función de la iluminación y que el escenario, más que albergar la escenografía, tiene la capacidad de asumir formas y de adquirir movimiento, así como el actor. Declaración que recuerda los comentarios de Harvey Grossman (2016b), quien en sus remembranzas menciona como Craig consideraba que sus planteamientos serían en algún momento retomados a manos de un poeta, siendo este último capaz de abrigarlos.

Cabe mencionar, nuevamente, que en el terreno de las innovaciones escénicas que generan poesía a partir de la visualidad escénica, será Appia quien desarrolle las propuestas más innovadoras en torno a la luz. Él llevará a colocar las lámparas en el techo del escenario, reforma que las vuelve un elemento activo del espectáculo (Mouchet, 1998). Repercusión tan significativa como la de Craig en función de la escenografía, cuando sus paneles móviles se desplazan por el espacio para crear nuevos ambientes para los actores, sin que ellos tengan que moverse (Baugh, 2017). En las obras de Craig, la escena fluye sin quiebres, como la luz, señala

Grossman. Todos estos planteamientos entran en el campo de la forma pues, parece ser el objetivo último de sus propuestas, en este contexto el director inglés considera que:

> Lo que le falta al Arte del Teatro (o mejor a lo que deberíamos llamar al día de hoy trabajo teatral) es forma. Se extiende, ambula, no tiene forma. Decir que adolece de forma es decir que carece de belleza. En el arte, donde no hay forma no puede haber belleza (Craig, 2011a, p. 115).

Figura 58.
Accis y Galatea de Gluck, Acto II, escena I, (1902), Gordon Craig

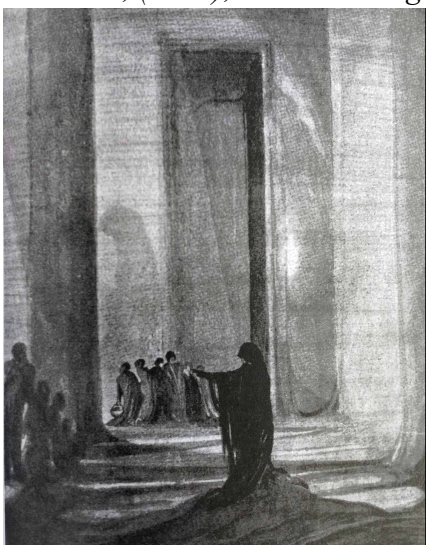


Nota. Imagen recuperada de Craig, G. (2011b). *El arte del teatro*. México: Escenología, p. 80.

En este contexto, para la actriz que realiza esta investigación es posible recordar el montaje de *El proceso por la sombra del burro* (2004), de Friedrich Dürrenmatt (nacido en Suiza en 1921), dirigido por Arístides Vargas[109], con el cual culminó su proceso de formación actoral en el 2004, en el Laboratorio del Grupo Malayerba, en Quito. Vargas introdujo como recurso escenográfico el uso telones móviles en el escenario, que, desde la forma, construían significados y solventaban los radicales cambios de espacio de la obra, así como permitían una armoniosa composición visual.

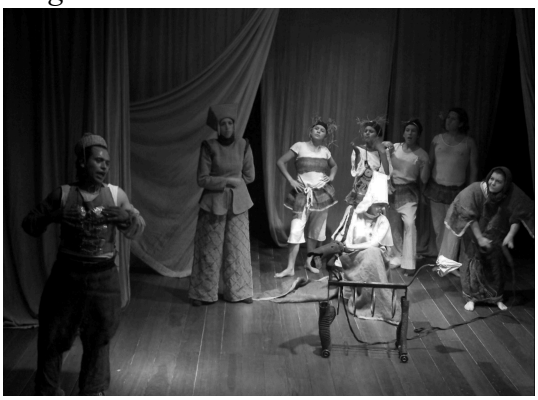
[109] Director, dramaturgo y actor argentino. Miembro fundador del Grupo Malayerba y director de Laboratorio Malayerba. Cabe mencionar que la formación actoral de la autora de esta tesis en este prestigioso Laboratorio tuvo una duración de 4 años, entre 2000 y 2004. Así mismo, en el año 2009, durante tres meses, completo los talleres de dramaturgia dictados por Vargas.

Figura 59.
Lámina 6, (1904), Gordon Craig



Nota. Imagen recuperada de Craig, G. (2011b). *El arte del teatro*. México: Escenología, p. 313

Figura 60.
El proceso por la sombra del burro (2004), Laboratorio del Malayerba, dirección Arístides Vargas.



Nota. Archivo personal

De igual manera, frente a los postulados que se plantean en torno a la forma, es posible inferir en esta tesis que a partir de ella se generarán las propuestas visuales de la época para la escena, como lo refleja también Meyerhold (2010b), cuando explica que:

> En teatro el pintor no pinta sobre pequeños lienzos que serán enmarcados, sino en otros enormes, los lienzos aquí no son del tamaño de un cuadro, pues el marco es un gran ventanal a través del que miran los espectadores. (Meyerhold, 2010b, p. 46).

Figura 61.
The Magnanimous Cukold (1922), Llubov Popova



Nota. Sketch for the setting. Watercolour, pencil and indian ink. Imagen recuperada de *Painters in the Theater of the European Avant-Garde*, Museo Nacional Reina Sofía, p. 278.

Estas posturas llegarán, lógicamente, a ser incluso una prioridad en el caso de Craig, para quien:

> La escenografía es lo primero y principal. Es ocioso decir que la escenografía distrae, porque la cuestión aquí no radica en cómo crear una escenografía que distraiga, sino más bien en cómo crear un lugar que se armonice con los pensamientos del poeta. (Craig, 2011a, p. 85).

Nuevamente, el desequilibrio resulta no del todo adecuado, como lo establecerá en su momento Lehmann (2006), frente a las posturas de este último, que pretende equilibrar el peso logocéntrico en la escena. La presente investigación considera, que, en el contexto actual, el equilibrio implica más que una mirada en torno a la palabra.

Las reflexiones sobre el texto, que estos tres creadores destinaran para sus aspiraciones frente al mismo; se hacen visibles en el autor suizo cuando señala:

> El autor lleva al teatro la notación de un trabajo concentrado y meditado. Su lienzo, el escenario, ¿tiene las cualidades y dimensiones soñadas en el silencio de su despacho? Por desgracia, nadie se preocupa de ello. El escenario es el escenario, se toma o se deja.

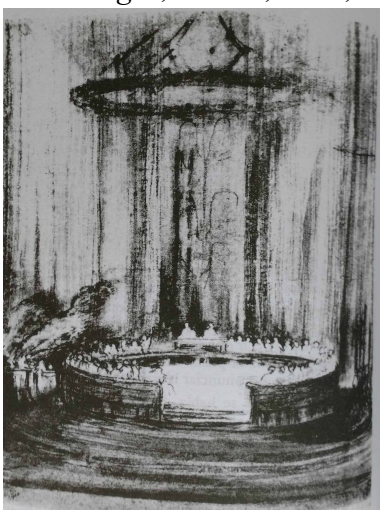
> La obra siempre tiene que amoldarse a él. Nunca hace concesiones, no está hecha para eso. Parece evidente que el texto escrito es el que debe poseer la elasticidad suficiente para adoptar cualquier dimensión, impuesta como inmutable (Appia, 2014a, p. 398).

En el caso del director inglés, tangibles son también, pese a su inclinación, cuando manifiesta:

> Aunque usted sabe que yo me he distanciado de la creación popular de que el texto escrito es lo más valioso y duradero del arte del teatro, nosotros no vamos a llegar tan lejos y deshacernos aquí de él. Aceptamos que el teatro todavía tiene algún valor para nosotros, y no vamos a desperdiciarlo; nuestra intención es mejorarlo. Por lo tanto, como digo, la producción de efectos más generales y amplios, que traigan la mirada, será lo que añada valor a lo que el gran poeta ya ha convertido en valioso (Craig, 2011a, p. 85).

Cabe mencionar que Craig llevara a escena la obra *Los Vikingos* (1903), de Ibsen, uno de los principales innovadores de la dramaturgia de su época, sin reconocer en qué medida las innovaciones del texto a las que esta tesis se refiere en el capítulo IV habrían generado también posibilidades como estas.

Figura 62.
Los vikingos, Acto II, 1903, Gordon Craig



Nota. Imagen recuperada de Craig, G. (2011b). *El arte del teatro*. México: Escenología, p. 94.

La escena exige más a las letras

En todos estos casos, lo anteriormente analizado resulta natural en su contexto, considerando que, tras el Romanticismo, se intenta regresar la teatralidad al teatro como recapitula Jose Antonio Sánchez (1999). Sin embargo, él considera que cuando "se prescinde del dramaturgo, las palabras devienen del dominio de todos los demás elementos de la escena" (Sánchez, 1999, p. 7).

Posteriormente, en Rusia empezaba el octubre teatral, a partir de 1917, cuando la tradición teatral también experimenta grandes cambios:

> Era la época en la que Meyerhold explicaba que la finalidad del teatro no era "mostrar un producto artístico preparado con antelación, sino más bien convertir al espectador en participante en la creación del drama", es decir las obras experimentaban un sentido de inclusión particular (Berthold, 1974b, p. 251).

En este contexto, Sánchez (1999) recapitula más adelante el trabajo conjunto que emprenderán, por ejemplo, Meyerhold con el poeta y dramaturgo Vladimir Maiakovski (nacido en Giorgia en 1893).

De la colaboración con Maiakovski, llevara a Meyerhold a señalar la importancia de un aprendizaje de la escena a la palabra y de la palabra a la escena (Sánchez, 1999). Lo cual se evidencia en Meyerhold (2010b), cuando señala que "Para el director es imprescindible conocer todas las leyes de la dramaturgia. Todos los directores deben saber escribir una obra" (Meyerhold, 2010b, p. 155). Ampliando así el concepto de escritura al campo visual en la escena, para más adelante concluir que "Todas las artes que confluyen en el teatro se transforman en artes teatrales" (Meyerhold, 2010b, p. 250).

Es posible entonces, en el proceso de esta tesis, insistir en que la escena reclama repetidas veces a la palabra ampliar sus márgenes de experimentación teatral, así como le reclaman asumir más riesgos frente a los lenguajes que ya se utilizan. Necesidad de experimentación que habrá conducido a reconocer en una de las iniciativas de Meyerhold que "la puesta en escena de *El inspector*, a partir de Gogol, fue resultado de un montaje que mezcla las diversas variantes de la comedia y otras obras del autor" (Sanchez, 2002, p. 78).

Así mismo, de la colaboración entre Meyerhold y Maiakovski (1971) es posible resaltar el pequeño texto introductorio que el dramaturgo ruso coloca al inicio de su obra *Misterio Bufo*, en el que invita a quienes la llevan a escena, a incurrir en todas las variaciones que consideren necesarias.

Este tipo de iniciativas serán escuchadas por creadores como Ramón María del Vallé-Inclán (nacido en 1866 en España). Quien, a criterio de la autora de esta tesis, dibujará desde las letras al esperpento, pasando hasta por las didascálias donde aludirá, por ejemplo, a imágenes como las que mencionan a un "farol taciturno". Tendencia que parecería venir de una cercanía con el expresionismo alemán, con la que el mítico autor en realidad no tuvo contacto, mientras que sí conocía tanto a Craig, como a Appia, como brevemente recapitula el libro *Los herederos de Valle-Inclán, mito o realidad*, de Monique Martínez Thomas (1997), donde

también comenta cómo los textos teóricos de ambos escenógrafos eran ampliamente difundidos para la época.

De igual manera, Sánchez (1999) recapitula el descontento de Valle-Inclán, tras el estreno de *Divinas Palabras*, cuyo:

> fracaso podría haberse evitado, y el teatro imposible de Valle, como el de Lorca, podrían haberse estrenado si en España hubieran penetrado esas nuevas formas de concebir el espacio escénico, la construcción escenográfica y el manejo de la iluminación que había transformado radicalmente al aspecto de las principales capitales europeas (Sánchez, 1999, p. 32).

Ante lo cual, cabe destacar que también Sánchez (1999) en el mismo texto se refiere al descontento también manifestado por el montaje de sus textos, tanto en Maeterlinck y como en el dramaturgo italiano Luigi Pirandello.

En España, el legado inestable y la estética del esperpento sigue vivo, especialmente en el trabajo del grupo La Zaranda (Escobar, 2003), que, si bien en lo visual será nuevamente abordado con especial cuidado, en este momento resulta pertinente revisarlo desde lo corporal y su vínculo con la palabra, pues sus personajes en escena sostienen un trabajo esperpéntico, que, para la autora de esta tesis, bien podría ser remitido a la interiorización del ritmo. Si se observan los planteamientos de Eusebio Calonge (2018), el dramaturgo de la Zaranda, en su libro *Teoría y práctica de lo incierto* cuando señala que "un pensamiento transformado en acción; eso es poética teatral. ¿Dónde encuentro con los ojos un verso?" (Calonge, 2018, p. 41). Esta frase se vincula con otra de sus afirmaciones, cuando señala que "es la tensión de las formas quien fija la ubicación de entre todas las direcciones y la fija en nuestros sentidos. Las medidas geométricas o físicas se diluyen en lo poético. Una medición cambiante y por tanto subjetiva" (Calonge, 2018, p. 22).

Figura 63.
El desguace de las musas (2019), La Zaranda



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Ideas que recuerdan a la autora de esta tesis, los vínculos entre el teatro y la ciencia, que se han ido evidenciando en las últimas décadas, pero que han estado presentes desde hace siglos en la técnica actoral y la reflexión de sus creadores, como lo recuerda Gabriele Sofía (2015), en su libro *La acrobacia del espectador*. Ahora el debate ya no solo se encuentra en torno a las neuronas espejo. También se habla de fractales, patrones geométricos que se alteran en el cuerpo en función del personaje, que crean nuevos patrones para el actor a partir de variaciones en el ritmo y el uso del cuerpo, que se interiorizan en el proceso que va de la palabra a la escena y transita en el personaje. Como también recuerda Calonge (Jijón, 2019f), en el conversatorio [110] en el que participa y al que acude la autora de esta tesis, a propósito de la función de la *El desguace de las musas* (de 2019), una obra idónea desde su temática para reflexionar sobre la creación teatral, dirigida por Paco de la Zaranda (Francisco Sánchez). En el foro, como los personajes de la escena, ahora los creadores reflexionan sobre su trabajo. En su caso, Calonge, desde la palabra y señala que la escritura para teatro se plasma en dos espacios en blanco, el papel y el escenario, ambos deben ser considerados al buscar las palabras (Jijón, 2019f). El efecto de tal consideración se dibuja, a criterio de esta tesis, en palabras que

[110] Se puede ver el conversatorio grabado por la autora de esta tesis en los siguiente links: https://www.dropbox.com/s/c3top1q6ktni5qp/VID_zaranda%201.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/70arl6nirp1qnfz/VID_zaranda2.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/gmbxggjx4is0pk4/VID_zaranda3.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/et5sryn0hddew8k/VID_zaranda4.mp4?dl=0

permiten la reinvención de fractales en el cuerpo, al eliminar todo lo que está de sobra en el texto, como comenta el dramaturgo de La Zaranda, y que va de la mano con los planteamientos de su libro cuando menciona:

> La esencia está en los silencios que mantienen la música dentro. En encontrar esta música por dentro, la música callada. A los compases del silencio marcar los ritmos.
>
> Recorre las escalas del movimiento, las posibilidades de cada repetición. El arte de la fuga. Moverse en los contrapuntos, el contracompás como acción prevista.
>
> La partitura física, indagación en cada sensación, el escorzo de cada gesto, con los que el actor va afianzando la aparición del personaje en sus ritmos orgánicos (Calonge, 2018, p. 92).

Influencia en América Latina

Las características para abordar el espacio encuentran ecos en América Latina a inicios del siglo XX. Estos preceptos plásticos, como anteriormente se ha señalado, generan repercusiones en los demás lenguajes con los que se articulan, incluso en el cuerpo del actor en escena. En este periodo resaltan dos casos particulares, por un lado en Argentina, Leónidas Barletta (nacido en Argentina en 1902) crea el Teatro del Pueblo (en 1933), que tendrá una importante repercusión en la escena independiente de todo el continente, como lo recoge la *Historia de la modernización del lenguaje teatral en la Plata* (1900-1982), de Gustavo Radice[111] y Natalia Di Sarli[112] (2010), en la que se señala:

> Las transformaciones operadas por el Teatro del Pueblo durante la década del 30 tendieron a consolidar una nueva poética teatral y marcaron el camino hacia la

[111] Docente de la Universidad Nacional de la Plata, especializado en escenografía.
[112] Docente de la Universidad Nacional de la Plata, especializado en estética.

> modernización de las prácticas teatrales del período. Entre ellas se pueden citar las siguientes:
>
> Apropiación de nuevas técnicas actorales derivadas, como principal escuela, del Teatro de Arte de Moscú.
>
> Función político-didáctica del teatro, cuyo fin fue orientar al público hacia una recepción centrada en lo social y lo ético a partir de lo estilístico.
>
> Innovación de lo espacial-escenográfica. El sentido estético-plástico de las puestas se aparta del realismo-naturalismo mimético predominante en ese entonces. Se constituye una búsqueda de nuevas formas de representación a partir de la estilización en la imagen escénica: superposición de planos, iluminación e incidencia del color, utilización de elementos geométricos y fílmicos para enriquecer el margen de la recepción, en vez de acotarlo a lo situacional del argumento.
>
> Incorporación en su repertorio de las obras más significativas del teatro clásico universal, en especial Ibsen, como así también de autores rusos, latinoamericanos y nacionales (pp. 96-97).

Posteriormente, El Teatro del Pueblo será el escenario en el que se estrene obras como las del director argentino Carlos Gorostiza, *El puente*[113] (1949). Pieza que constituye también otro punto de quiebre de la escena en su país, al dejar atrás radicalmente el costumbrismo y presentar un planteamiento plástico que sobrepasa el decorado naturalista. La obra genera una transición entre la calle y la intimidad de una casa. En este caso, es la escenografía quien protagoniza y dramatiza esta acción, literalmente los personajes no se mueven. Es así que se

[113] Es posible ver un montaje de esta obra, realizado en el Teatro del Pueblo, en el 2014, bajo la dirección de Leopoldo Minotti, en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=oSegEobm-mk

enriquece el texto con aportes visuales y rítmicos como metáfora, impresiones que manifiesta Gastón Breyer (1952), en su comentario *El puente,* para los Cuadernos de Arte Dramático del teatro escuela Fray Macho (Muguercia, 2019).

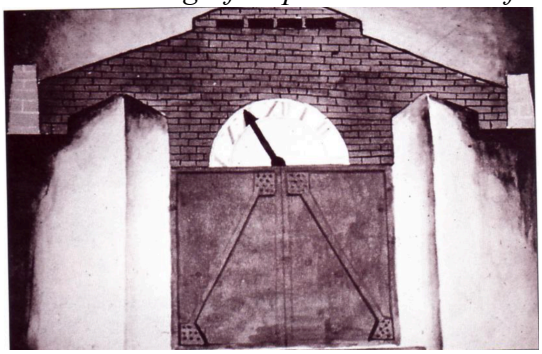
Figura 64.
El puente, (1949), Carlos Gorostiza



Nota. Imagen recuperada de https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/Gorostiza-obras-imprescindibles_0_rJ6u1V3P.html

Así mismo, en México se funda el Teatro Ulises (en 1926), como recoge David Holguín (2017), en el libro *Un siglo de teatro en México*. Quien, así como evidencia el rechazo del movimiento por sus posturas consideradas como elitistas, también enfatiza en los aportes a la concepción plástica de la escena que realizan, pues buscaba evitar los telones de decorados y experimentar con el espacio. Así mismo, señala que al contar con el aporte de destacados pintores, como Manuel Rodríguez Lozano (nacido en México en 1895), Julio Castellanos (nacido en México en 1905) y Roberto Montenegro (nacido en México en 1885), revolucionaron las propuestas teatrales.

Figura 65.
Boceto escenográfico para la obra Las fábricas, (1928)



Nota. Autor Julio Castellanos. (Recchia, 1998, p. 8)

Cabe señalar que, a criterio de este estudio, se considera que en alguna medida se evidencia dentro de la obra pictórica de estos tres artistas la influencia de sus respectivas experiencias en el trabajo de la escena teatral. Particularidad que denota la autora de esta tesis, a partir del encuadre que utilizan en algunas de sus pinturas, que le recuerdan la mirada del espectador desde fuera de la cuarta pared, hacia el espacio teatral.

Figura 66.
La primera dama (1942), Roberto Montenegro



Nota. Imagen recuperada de https://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2013/03/roberto-montenegro.html

Figura 67.
Il verdaccio (1935), Manuel Rodríguez Lozano



Nota. Imagen recuperada de https://mxcity.mx/2017/09/fantasticas-obras-para-remembrar-a-manuel-rodriguez-lozano/

Figura 68.
La cirugía casera (1934), Julio Castellanos



Nota. Imagen recuperada de https://museoblaisten.com/obra.php?id=1744&url=La-cirug-a-casera

Posteriormente, como apunta Giovanni Rechia[114] (1998) bajo el influjo del Teatro Ulises, Celestino Gorotiza (nacido en México en 1904) se hace cargo de las propuestas escenográficas del Teatro Orientación (creado en 1931), heredero de las propuestas conceptuales del Teatro Ulises:

> La escenografía moderna que tiende a la desaparición de telones pintados y se basa en la disposición de volúmenes y de planos, necesita de escenarios adecuados. Los de México, concebidos de acuerdo con las experiencias antiguas, no se prestan para realizar los decorados modernos y el artista se encuentra en la imposibilidad de realizar lo que imagina (…) espero poder presentar algo completamente nuevo. Toda la escena estará decorada a base de cubos y volúmenes móviles, formando diversos planos. Con ello no se tratará de lograr un efecto apegado a la realidad de lo que se representa, sino puramente un efecto plástico (Gonzales, en Recchia, 1998, pp 5-6).

[114] Investigadora especializada en escenografía mexicana: https://inba.gob.mx/prensa/12780/giovanna-recchia-investigadora-del-citru-del-inbal-dedico-28-anos-a-la-historia-de-la-escenografia-en-el-teatro-mexicano

En todos los casos aquí recogidos, se vuelve palpable la repercusión que tuvieron las innovaciones plásticas y visuales de esta época en los lenguajes que en torno a ellas se articulan sobre las tablas. A partir de una misma voluntad inicial, que pretende equilibrar la forma de contar en el teatro, articularla en función de una narrativa más amplia, pensada a partir de sus múltiples recursos. La capacidad de narrar o transmitir sensaciones se emplaza de manera concreta en la luz, la escenografía, el manejo corporal, a partir de las nuevas premisas propuestas en función de una escena visualmente desafiante. Desde la práctica, se concreta así, la inquietud por contar usando diversos lenguajes y se permite que la escena también alimente otros campos creativos; particularidad que se profundizará en el siguiente capítulo.

7. Los lenguajes que cuestionan la norma. Principales rupturas desde la forma hasta la razón.

Tras haber analizado los aportes desde la visualidad y su repercusión en las nociones del cuerpo y el ritmo, evidenciados en las propuestas artísticas de Appia, Craig y Meyerhold, en el presente capítulo se realiza un recorrido por las propuestas que se inician en las vanguardias y se sostienen en múltiples referentes del siglo XX. Este panorama se articula en función de los lenguajes que reflejan los cuestionamientos que realiza Occidente a su propia cosmovisión, que se integran al diálogo ya establecido con los recursos de la escena para evidenciar nuevas dinámicas creativas en torno al mundo del teatro. Estas, a su vez, brindan pautas para establecer características de forma y fondo para la "dramaturgia basada en la transmedialidad", que esta investigación plantea.

Las vanguardias, diálogos artísticos en discernimientos paralelos

Las distintas expresiones artísticas que confluyen en la escena o se asocian con ella, son también una fuente importante del cambio que el teatro experimenta a lo largo del siglo XX, como asevera Marcos Rosenzvaig (2008), dramaturgo y director argentino, en su libro *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte:*

> El teatro de vanguardia investiga las relaciones del actor con el espacio, del espacio y el público, del texto y la manera de actuar, del actor y el personaje; las imágenes visuales y el sonido. Eso es lo que el teatro hizo durante los últimos cien años: ahondar a fondo la especificidad de su género, teniendo en cuenta al espectador como protagonista de todas las modalidades de experimentación (Rosenzvaig, 2008, pp 9-10).

Esta indagación, a su vez, guarda una ruptura con la lógica tradicional de Occidente, imperante desde la Ilustración, como recapitula el crítico y dramaturgo, Bert Cardullo (2001), en la introducción del texto, que edita junto a Robert Knopff, *Theater of the Avant-Garde*; libro

que aborda las obras de teatro creadas durante la Vanguardia del siglo XX en Europa, en el cual se evidencia como se desvincula a la acción de la motivación netamente lógica en el teatro y así como se rompe la secuencia de los eventos; a su vez, sitúa a la razón como una base problemática para el pensamiento, pues se abandona el sentido cíclico –que en el caso del teatro Latinoamericano está vigente gracias a las concepciones ancestrales enraizadas en la cosmovisión de estas sociedades, justamente en torno al sentido cíclico del tiempo, vinculado también a la noción de dualidad– a favor del sentido de evolución del ser humano que abraza una visión cientificista, vinculada a la angustia de no tener a Dios ya como una verdad universal. Planteamiento completamente afín a la desarrollada por Carnevali (2017), a quien se aludió en el capítulo I.

Es así que, a criterio de la presente investigación y, como respuesta a la muerte del ideal de Dios, el teatro busca adentrarse en otro tipo de lógica, pero todavía no se abre del todo a la pluralidad latente frente a la razón. Postura cercana a la que Carnevalli (2017) establece para justificar las rupturas de la forma que surgen en este periodo. También, congruente con el pensamiento de Cardullo (2001), cuando se refiere a la visión de la historia como el desarrollo continuo del ser humano en el tiempo que se contrapone con la idea de eternidad de un ser supremo, idea que el arte intenta desafiar desde la ruptura de la forma. Como resultado de tal proceso, este último autor se detiene en lo que denomina la parálisis de la acción exterior, en beneficio de la profundidad que se alcanza frente a la consciencia humana y al cuestionamiento de la moral, en busca de una nueva forma de belleza y encuentra así un denominador común entre las obras creadas entre 1910 y 1930.

Para Sánchez (1999), este mismo momento engloba una multiplicidad de lenguajes que emergen, y que a criterio de esta tesis, surgen en el momento en que los cuestionamientos antes mencionados liberan otras formas de expresión, como se puede inferir a partir del siguiente planteamiento:

> La concepción de la escena como lugar de colaboración de los diversos lenguajes artísticos tiene su origen en el simbolismo, en el que muchos creadores de la escena moderna parten de dos fuentes: el modelo del drama musical wagneriano y la teoría de las correspondencias de Baudelaire. Éste, que poetizó su idea sobre el origen común de las sensaciones táctiles, olfativas, sonoras, visuales y gustativas en su poema *Correspondencias*, dedicó especial atención a las cualidades poéticas o dramáticas de la pintura, la virtualidad musical del color o la potencia plástica de la literatura. Recogiendo estas sugerencias, los simbolistas potenciaron la interpretación de los lenguajes artísticos, lo que afectó decisivamente al teatro (Sánchez, 1999, p. 15).

Es así que, en esta investigación, parece natural que el diálogo que anuncian las palabras de Charles Baudelaire (nacido en Francia en 1821) se materialicen en las tablas, cuando escribe "los perfumes, colores, los sonidos se responden"[115]. Un diálogo entre las artes, se establece, como amplía Sánchez, ahora junto a Zara R. Prieto[116] (2010), en su libro *Teatro*, texto en el que vinculan esta característica a la necesidad de autonomía que este arte venía reclamando:

> Las artes visuales han mantenido un diálogo permanente con el teatro desde principios del siglo XX. Bajo el influjo del Simbolismo, las vanguardias hicieron suya la idea de "obra de arte total" y concibieron el teatro como un espacio de realización de la misma, en tanto el cine aún no estaba en condiciones técnicas de producirla. En paralelo, el teatro y la danza se aproximaron a las artes visuales en busca de su definición como artes autónomas, reivindicando su independencia de la literatura y de la música (Sánchez y Prieto, 2010, p. 11).

[115] Ver el poema completo en https://ciudadseva.com/texto/correspondencias/
[116] Docente y miembro del CSIC, especialista en artes de acción y performance. Más información en el siguiente link: http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/about/editorialTeamBio/5

Es decir, en el estudio que aquí se viene desarrollando es posible enfatizar en la necesidad del teatro de ratificarse como arte desde los lenguajes que lo constituyen y alimentan la puesta en escena, que se suman y se convocan hacia un montaje que depende de la elección y el manejo que se les otorga. Planteamiento que se complementa con el recorrido panorámico que realiza Adame (2006) de la concepción epistemológica que se genera a lo largo del siglo pasado en torno al teatro, cuando se lo deja de concebir como un género literario y se valora la puesta en escena como una expresión artística. Criterio afín, en alguna medida, al diálogo sugerido por Baudelaire. Sobre este, Marga Paz[117] (2000) en su texto *The Painters. Theater in Avant-Garde Europe*, señala a partir los planteado de Sánchez (1999), que este poeta constituye también un referente relevante para la creación total, pues se dirige a todos los sentidos y aborda múltiples formas que se conectan, como la pintura, la música y la literatura.

Sin embargo, no está de más mencionar, como apunte particular de la tesis que aquí se viene desarrollando, que el diálogo con las letras no se detuvo, no solo por la potencia del lenguaje para crear imágenes, sino también gracias a la musicalidad inherente a la palabra, característica a la que este estudio se ha referido a partir de Roester (2016), en el capítulo VI. Él encuentra estos rasgos en un espectro amplio de dramaturgos a lo largo del siglo veinte, que incluyen al mismo Jarry y a figuras como Gertrude Stein (nacida en EE.UU. en 1874), Antonin Artaud (nacido en Francia en 1896) Samuel Beckett (nacido en Irlanda en 1906), Heiner Müller (nacido en Alemania en 1929), Sarah Kane (nacida en Inglaterra en 1971) entre otros creadores. Muchos de ellos, analizados por Lehmann (2006), para conceptualizar el que denomina como *Teatro posdramático.* Postura de la que parte Fernanda del Monte[118] (2015), en su texto

[117] Directora de la Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Más información en el siguiente link: https://fundacionbarrie.org/conferencia-museo-reina-sofia-marga-paz
[118] Artista y docente. Colabora con el 17 Instituto de Estudios Críticos de México. Más información en el siguiente link: https://17edu.org/fernanda-del-monte-martinez/

Territorios textuales en el teatro denominado posdramático al analizar la dramaturgia inmersa en este contexto, sobre la que señala que:

> Los cambios acaecidos al texto escrito, a los que yo denomino en tono con el teatro posdramático son, sobre todo, la ruptura de la mímesis, la representación y la idea de ficción que tienen un efecto en el uso del lenguaje, en la creación de los personajes y la estructura de la obra escrita (Del Monte, 2015, p. 9).

Estas estructuras de la palabra, se articulan con un equilibrio frente a los demás lenguajes, a los que se refiere Lehmann (2006) en su análisis, que desplaza al *logos* del centro de la creación. Así mismo, se enfatiza en la obra como paisaje y en el uso de la tecnología, como lo sintetiza Karen Jürs-Mundy (2006), en la introducción que desarrolla para el texto *Teatro Posdramático*.

En este recorrido por los sentidos, Cardullo (2001), hace hincapié en los estrechos vínculos que, anteriormente, durante la Vanguardia, las obras de teatro generan entre "poetas, pintores, cineastas, músicos, compositores, cirqueros, arquitectos, coreógrafos, caricaturistas, escultores" (Cardullo, 2001, p. 2) y permite reflexionar sobre el impacto radical que se genera en el drama y el teatro durante este periodo.

A su vez, resulta importante para la autora de esta investigación anotar el papel que juega el teatro en este proceso y momento histórico; dada su capacidad de aunar múltiples expresiones, en un contexto que ya intenta desafiar a la razón, en la medida de sus posibilidades. Por ello, puede ser considerado como una herramienta expresiva poderosa, para develar voces que escapan a la norma y contra las cuales este momento histórico ya se revela, como se puede observar cuando Sánchez y Prieto (2010) insisten en la capacidad del drama para abarcar formas y recursos:

> La más alta obra de arte común es el drama; éste sólo puede existir en posible plenitud si se dan cita en él cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud. El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del afán común de todas las artes por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común; cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás (…) En la disposición del emplazamiento de los espectadores, la exigencia de comprender óptica y acústicamente la obra de arte es la que marca la norma necesaria que sólo puede ser correspondida, además de con la adecuación a ese objetivo, al mismo tiempo mediante la belleza de las disposiciones; pues aquello que reclama el espectador común es justamente la obra de arte, a cuya captación hay que condicionarle mediante todo cuanto le entre por los ojos. De este modo, viendo y oyendo, se imagina totalmente la escena; el actor sólo es el artista dándose al público por entero. (Sánchez y Prieto, 2010, pp. 20-21).

Esta reflexión, que para el estudio que aquí se viene desarrollando, permite cuestionar cómo se escogen y utilizan los elementos expresivos para la escena –que provocan la entrega total al público– a la que se refieren ambos autores. Cómo los sentidos de la audiencia resultan relevantes en este proceso, es una premisa a tener en cuenta.

La pintura en diálogo con el teatro

Este proceso de colaboración entre diversas artes fue fundamental. Paz (2000) en su escrito *The painters in the Theater in Avant-Garde Europe* hace hincapié en la colaboración constante que existe entre diversos grupos de artistas plásticos y músicos de la época con la escena, ya no como entes individuales, sino como parte integrante de un proyecto colectivo (que todavía no llega a ser un proceso de creación colectiva, como se verá en el capítulo VIII). Un trabajo conjunto que esta autora considera renovó las propuestas teatrales, de la danza y desarrollo nuevos conceptos visuales para las artes plásticas.

Estos planteamientos, a criterio del estudio que aquí se viene desarrollando, encuentran ecos en los postulados de otras artes, como en los expuestos recientemente por Joan María Minguet[119] (2018), en su libro *Joan Miró, orden y desorden,* cuando su interés se centra en visibilizar aspectos poco difundidos del artista al que califica como un pintor inconformista y rebelde, al acercar al lector:

> una visión bastante más heterodoxa e interdisciplinar de lo que es habitual, con el fin de poner en valor un conjunto de obras que, por su técnica o soporte, en muchas ocasiones, han sido consideradas como "menores" o poco importantes (Minguet, 2018, p. 7).

Así mismo, hace alusión al escepticismo de Miró frente a la idea de realidad, al calificarla como un "permanente juego entre realidad y ficción que nos mantiene alerta ante unos personajes, fantasmagóricos y distorsionados, que nos interesan profundamente y por ello, nos atraen y repelen al mismo tiempo" (Minguet, 2018, p. 8).

[119] Catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona, especialista en Historia del Arte. Más información en el siguiente link: https://uab.academia.edu/JoanMMinguetBatllori

Al abordar el trabajo del pintor, Minguet (2018) se detiene en la visión particular que Miró evidencia sobre el poder del teatro y la cercanía que guarda con este arte para expresar sus posturas políticas. Al referirse al cartel de la obra *Mori el Merma,* señala:

> Él mismo también diseñó el cartel, con una fotografía en blanco y negro del protagonista central, el Merma, al que Miró añadió algunos de sus característicos trazos, convirtiéndolo en uno de sus personajes cercanos a la monstruosidad. No en vano, el Merma era un remedo de un dictador o, para ser más específicos, del Dictador que había muerto en noviembre de 1975 (Minguet, 2018, p. 98).

Figura 69.
Cartel para la obra de teatro Mori el Merma (1978)



Nota. Autor: Joan Miro. Fuente: Minguet (2008). *Joan Miró, orden y desorden*. Valencia: IVAM, p. 99.

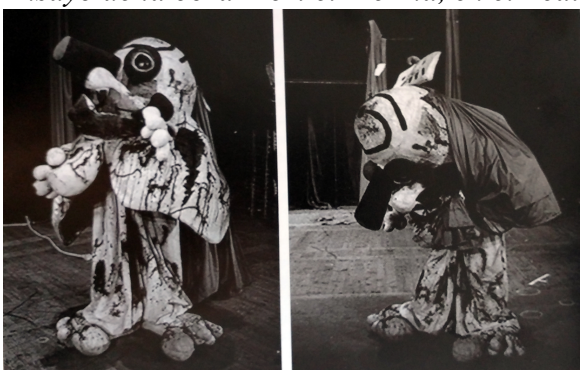
A su vez, recapitula la cercanía existente con los integrantes del grupo catalán La Claca y las particularidades de su trabajo conjunto, siempre inmerso en cuestionamientos políticos:

> Los integrantes de [La] Claca Teatre estaban trabajando en el espectáculo desde diciembre de 1976, con la confección de los muñecos a partir de unos dibujos del artista. Y en marzo de 1977 Miró procede a pintar todos los muñecos en el taller del grupo teatral, en Sant Esteve de Palautordera (Minguet, 2018, pp 98-99).

Para posteriormente acotar que:

> *Mori el Merma* era la posibilidad de volver al teatro o a lo performativo que más había complacido a Miró: el teatro visual, el gestual, la danza, todo lo que la escena (también el arte entendido como una superficie de representación) puede tener de poco narrativo, si no de anti narrativo (Mirguet, 2018, pp 99-100).

Figura 70.
Ensayo de la obra Mori el Merma, en el Teatro del Liceu (1978)



Nota. Autor de la fotografía: Manel Esclusa. Fuente: Mingue, J. (2008). *Joan Miró, orden y desorden*. Valencia: IVAM, p. 100. en el

Así mismo, el autor evidencia la retroalimentación artística que de alguna forma recibirá Miró desde su experiencia con el teatro y como está le resultaba grata, pues consideraba que lo posicionaba como un pintor vivo.

De igual manera, María Teresa Ocaña[120] (2000), en su texto *Parade and the Russian Ballet* se refiere al temprano interés de Pablo Picasso (nacido en Málaga en 1881) por las tablas. Recapitula, así, no solo la participación en *Parade* (que se aborda más adelante), sino también la intensidad de los múltiples encuentros de este pintor con el arte escénico, afición que le acompañaría desde joven, por su cercanía al circo, reflejada también en sus primeras pinturas.

Por su parte, Paz (2000), pone como antecedente de estas dinámicas el trabajo de escenografía y máscaras realizado por los pintores Pierre Bonnard (nacido en Francia en 1867), Paul Serusier (nacido en Francia en 1864), Henri de Tolouse-Lautrec (nacido en Francia en

[120] Catedrática de la Universidad de Jaén, especialista en Didáctica de las Ciencias Experimentales. Más información en el siguiente link: https://www.ujaen.es/departamentos/didcie/contactos/ocana-moral-ma-teresa

1864), y Édouard Vuillard en el montaje de *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, realizado en 1896. Así mismo, Dégaine (1992), recuerda la autoría del grabado en madera, que acompaña la imagen de la emblemática obra, realizada por el mismo Jarry.

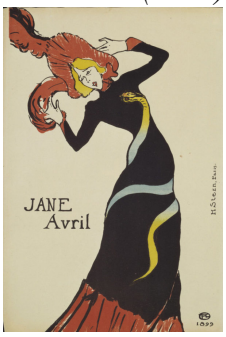
Figura 71.
Ubu Rey, Jarry



Nota. Imagen tomada de Degaine, J. (1992). Histoire du Theatre. Francia: Nizet, p. 310.

Del mismo modo, es posible también rememorar el vínculo de Henri de Toulouse Lautrec con los espectáculos parisinos de cabaret, durante la *Belle Époque*. Los que frecuenta, vive y bebe hasta su muerte, como recoge Josep Gavaldà (2019) en su artículo, *Toulouse Lautrec, el pintor que retrató París en la Belle Époque*, al evocar la realización de numerosos carteles para múltiples espectáculos de la ciudad.

Figura 72.
Jane Avril (1883), Henri de Tolouse-Lautrec



Nota. Imagen recuperada de https://www.dailyartmagazine.com/cabaret-de-tolouse-lautrec-posters/

Paz (2000) se refiere también a la participación extendida por Max Reinhardt (nacido en Baden en 1863) a Lovis Corinth (nacido en Rusia en 1858), para formar parte del equipo creativo en los montajes de *Salomé* y *Elektra* que realiza. Igualmente, recapitula como el prestigioso director escénico, recurre al pintor Edvard Munch (nacido en Noriega, 1963) para reflejar la angustia inherente en la obra de Ibsen, *Hedda Gabler*.

Figura 73.
Hedda Gabler (1906), Edvard Munch



Nota. Imagen recuperada de https://www.researchgate.net/figure/Edvard-Munch-Hedda-Gabler-1906-07-watercolour-and-pencil-660-x-487-mm-Munch-Museum_fig1_320846424

El ballet deja su impronta en el espacio escénico

Si bien este trabajo se centra en el teatro, los aportes del ballet repercutieron también en el espacio teatral. En torno al ballet ruso, cabe mencionar los apuntes de Paz (2000), cuando se refiere al impacto que guarda en la concepción del espacio escénico, especialmente en San Petersburgo, donde Serguei Diaghilev (nacido en Rusia en 1872) renueva el ballet imperial. Al abordar al Ballet Sueco, establecido en París, durante su corta y fructífera existencia, resalta la colaboración existente con pintores como Giorgio de Chirico (nacido en Grecia en 1888); artista al que también se referirá recientemente la investigadora y creadora mexicana Shaday Larios (2018), en su libro *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, para enfatizar en su particular visión sobre los objetos, que les permite abarcar los significados inherentes a su entorno, incluso desde la dimensión espacial que cobran en las pinturas

.

Figura 74.
Canto d´Amore (1924), de De Chirico



Nota. Imagen recuperada de https://historia-arte.com/obras/la-cancion-de-amor

Finalmente, señala como Jean Cocteau (nacido en Francia en 1889) introduce el trabajo del pintor español Pablo Picasso (nacido en España en 1881) en la Compañía de Ballet Ruso, para crear la que considera una de las obras más relevantes del siglo XX, *Parade*. Obra cuyo director, a criterio de Sánchez (2002) "dedicó algunos esfuerzos a ese tipo de teatro que aspiraba a borrar los límites entre danza, la opereta, las artes plásticas y el propio arte dramático" (Sánchez, 2002, pp 69-70).

Figura 75.
Parade (1917), Pablo Picasso



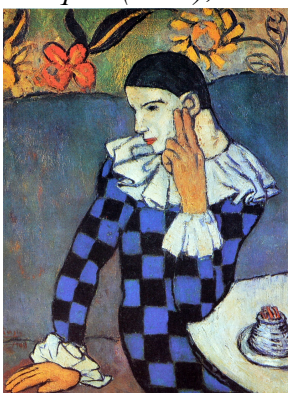
Nota. Imagen recuperada de https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/03/06/suceso-escenico-de-gran-t rascendencia-el-ballet-parade/

Parade tendrá repercusiones en las obras teatrales posteriores, como en *La tetas de Tiresias*, de Guillaume Apollinaire (nacido en Roma en 1880) obra particularmente interesante por su contenido transgresor, como describe Sánchez (2002) al señalar que se trata de una:

> Parodia contemporánea del cambio de sexo de Tiresias, la obra, de una acción trepidante, escrita sin puntuación y plagada de juegos verbales y temáticos, fue escenificada con decorados y vestuarios estrafalarios y coloristas, así como máscaras y maquillajes que contribuían a repetir el efecto de confusión 'actor-escenografía-objeto' ya ensayado en *Parade* (Sánchez, 2002, pp. 68-69).

Para Ocaña (2000), Picasso concibe *Parade* como una obra que se inscribe en el mundo real, cercana al ambiente parisino del arte callejero a inicios del siglo XX. Recalca también el efecto que tuvo está experiencia creativa en la posterior pintura de Picasso, quien colaboró con algunas otras puestas en escena también vinculadas a la danza. Gracias al contacto directo que experimentó con los recursos de la escena, llegó incluso a implementar las figuras en movimiento.

Figura 76.
Arlequín (1901), Pablo Picasso



Nota. Imagen recuperada de https://www.slobidka.com/pablo-picasso/59-pablo-picasso-arlequin-pensativo.html

Figura 77.
Arlequín músico (1924), de Pablo Picasso



Nota. Imagen recuperada de https://www.slobidka.com/pablo-picasso/147-picasso-arlequin-musico.html

Así mismo, es posible referirse a la participación de Picasso en el ballet *Le Tricorne* (1919), en el que colaboró con Manuel de Falla (nacido en España en 1876), obra a la que se refiere Juan Carrete Parrondo (2008), en su texto *Picasso. La danza.* Carrete (2008) se centra en esta adaptación escénica de la obra *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio Alarcón (nacido en España en 1833). Enfatiza la intervención de Picasso en el montaje, cuando modifica las concepciones previstas para el mismo, a partir de las sugerencias que da para incorporar una obertura cercana al *cante jondo*, que acompañe la entrada del telón a su cargo acompañado de olés. Además de los decorados, también diseña el vestuario con una estética goyesca. Todas estas creaciones guardan una relación cercana con la cultura española.

Figura 78.
Le tricorne (1919), Pablo Picasso



Nota. Imagen recuperada de https://news.artnet.com/art-world/picassos-le-tricorne-at-new-york-historical-society-286558

Figura 79.
Diseño de vestuarios para Le tricorne (1919), Pablo Picasso



Nota. Imagen recuperada de https://elretohistorico.com/desenrollando-a-picasso/

Para la autora de esta investigación, este recorrido permite evidenciar la relevancia del trabajo conjunto de diversos artistas en múltiples formatos que se conjugan para resaltar una voluntad común en torno a una creación y en función de una obra que expande también sus resonancias a otros lenguajes; así como evidenciar las repercusiones que en estos últimos se generan a partir de la exposición y colaboración con otras expresiones artísticas.

Futurismo y lenguajes en experimentación racional que van perdiendo la cordura.

Antes de iniciar este apartado, resulta relevante el cuestionar hasta qué punto la indagación de las Vanguardias consolida interrogantes frente a la norma de la razón y sus vínculos con la burguesía, como se preguntará también Roland Barthes (1983), en torno a este último tema *En la vanguardia ¿de qué teatro?* Para así identificar cómo está voluntad inicial va tomando forma, en mayor medida, a lo largo del siglo XX, cuando finalmente se desafía a la razón logocéntrica, a la que se refiere también Lehmann (2006).

Para lo cual, es posible recordar que las propuestas futuristas se caracterizaban por desafiar al público, como recapitula Cardullo (2000). De igual manera, Paz (2000) apela al afán del movimiento por romper el escenario tradicional de la representación teatral, al considerarlo caduco frente al dinamismo del mundo moderno y el especial interés de esta corriente por el teatro como expresión artística compartida por el público. Postulados que no pasa por alto Lehmann (2006), como antecedentes a su propuesta teórica.

Ante lo cual, cabe recordar lo recogido por Sánchez (2002), cuando evoca como tras la lectura en voz alta de Filippo Tommaso Marinetti (nacido en Egipto en 1876), el evento acabó con una pelea que escaló del teatro a la calle y terminó con varias personas encarceladas. Resultado que claramente complacía a su creador y recuerda a la autora de esta tesis los vínculos de Marinetti con la publicidad, cuyos recursos claramente pensados para afectar la conducta del receptor:

> El público estaba predispuesto, y acudía a las salas provisto de proyectiles vegetales para la batalla que con seguridad se entablaría entre la escena y la sala. Si el público no estaba lo suficiente tenso, los futuristas se encargaban de azuzarlo, vendiendo dos veces el aforo, cubriendo con pegamento los asientos… (Sánchez, 2002, p. 64).

Figura 80.
Marinetti en velada futurista de Faenza (1921), Meteldi



Dibujo de Meteldi: *Marinetti en la velada futurista de Faenza*, 1921

Nota. Imagen recuperada de http://literaturauniversaliesames.blogspot.com/2010/02/el-fururismo-literario.html

Para Marinetti (1999), en el texto *El teatro de variedades,* como denomina a su propuesta, se centra en el proyecto que genera la que considera "la maravilla futurista" y entre otras múltiples características, incluyen "todas las nuevas significaciones de la luz, del sonido, del ruido y de la palabra, con sus prolongaciones misteriosas e inexplicables" (Marinetti, 1999, p. 115).

Para luego acotar que, este en su momento:

> Es el único que utiliza la colaboración del público. Éste no permanece estático como un estúpido *voyeur*, sino que participa ruidosamente en la acción, cantando también él, acompañando la orquesta, intercambiando con los actores frases imprevistas y diálogos extravagantes. Éstos polemizan bufonescamente con los músicos.
>
> El Teatro de Variedades utiliza el humo de los cigarros y de los cigarrillos para fundir la atmósfera del público con el escenario. Y gracias a que el público colabora de este modo con la fantasía de los actores, la acción se desarrolla al mismo tiempo sobre el escenario, en los palcos, en la platea. Y continúa después del final del espectáculo entre los batallones de admiradores, esmoquin acaramelados que se agolpan a la salida para disputarse a la estrella; doble victoria final: ceba chic y cama (Marinetti, 1999, p. 116).

Para más adelante señalar que este destruye las concepciones preexistentes de tiempo, espacio, perspectiva y proporción, postura que es complementada con las reflexiones de Giovanni Lista[121] (2000), en su ensayo *The futurist stage.* En él, se evidencia la necesidad de concebir el escenario no solo desde una perspectiva plástica, sino como una máquina. Este mismo autor se refiere, a su vez, al aporte de Enrico Prampolini (nacido en Italia en 1894) evidente en el manifiesto de la *Escenografía Futurista* que rechaza de entrada los escenarios pintados con telones, además busca generar espacios escénicos a partir de la luz y su interacción con la arquitectura, para incluso así buscar sustituir al ser humano. Así mismo, hace alusión al manifiesto *La reconstrucción futurista del universo* en el que Giacomo Balla (nacido en Italia en 1871) y Fortunato Depero (nacido en Italia en 1892) promueven un nuevo tipo de arte que combine el movimiento plástico y el sonido, lo cual también evoca ineludiblemente los conciertos de ruido desarrollados por Luigi Russollo (nacido en Italia en 1885). Ambas referencias forman parte de la propuesta inmersiva desarrollada por el Museo Gugenheim (2016), en torno a las innovaciones performáticas de los futuristas.

Cabe mencionar que Umberto Boccioni (2001), en su ensayo, *Genius and Culture* asevera que el acento de los futuristas se encuentra puesto en la velocidad y la tecnología, cercanos al poder de las máquinas, por lo cual rechazaban la tradición teatral y buscaban la innovación. El autor, exalta la preocupación de Marinetti por romper la convención teatral en los argumentos, la caracterización psicológica y la estructura clásica y los vínculos con la realidad. Se refiere especialmente al uso de la música, las proyecciones visuales, y el trabajo incluso pictórico, así como a la utilización del sonido durante sus veladas. De igual forma Cardullo (2001), considera que el cambio de percepción en los seres humanos, a partir de los descubrimientos tecnológicos, se evidencia en las diferentes manifestaciones artísticas,

[121] Crítico de arte, experto en el Futurismo. Más información en el siguiente link: https://www.goodreads.com/author/show/151478.Giovanni_Lista

políticas y morales de este movimiento, que pretende superar el sentimentalismo del pasado, en busca de un ser máquina que se asegure la inmortalidad; planteamiento que, a criterio de la presente investigación, encuentra ecos en las propuestas pictóricas de estos mismos artistas:

Figura 81.
Dinamismo de un automóvil, Russollo



Nota. Imagen recuperada de http://literaturauniversaliesames.blogspot.com/2010/02/el-fururismo-literario.html

Figura 82.
La Guerra, Balla



Nota. Imagen recuperada de http://literaturauniversaliesames.blogspot.com/2010/02/el-fururismo-literario.html

Igualmente, Sánchez (2010), ahora con Prieto, recuerdan que estas obras buscaban a su vez renovar la propuesta de Jarry, cercana en alguna medida a los planteamientos de Craig, en los que se pretendía que la actuación de los intérpretes se asemejara a la de una marioneta. De igual manera, era común el uso de maniquíes en escena, para:

> Representar a los nobles, el ejército y la aristocracia. En su estela, Marinetti estrenó en 1909 *Le Roi Bombance* y *Poupées électriques*, colocando una vez más de los maniquíes

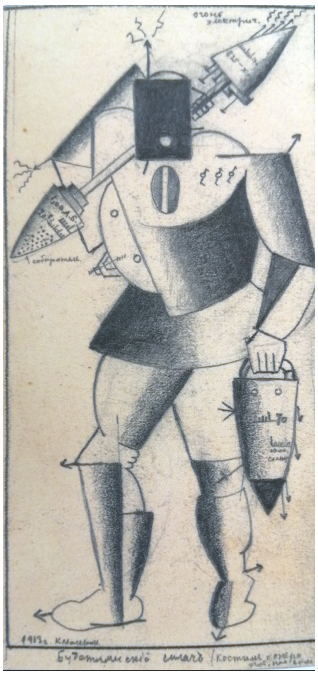
> y las muñecas en el centro de la representación. Giacomo Balla, Enrico Prampolini y Fortunato Depero serían los responsables de la ejecución de un teatro de objetos, escenografías dinámicas y ballets mecánicos. Y Kazimir Malevich diseñaría para la ópera *Victoria sobre el sol* un vestuario que, por efecto de la iluminación fragmentaba la figura humana adelantando lo que sería la mecanización constructivista del cuerpo (Sánchez y Prieto, 2010, p. 61).

Sobre esta última obra, cabe mencionar algunos datos que formaron parte de la Exposición *Dadá ruso 1914-1924*[122], a la que asiste la investigadora que se encuentra escribiendo esta tesis. Aquí se menciona el rechazo en Rusia al movimiento futurista, que sustituyeron por el término:

> *budetliane* ("hombres del futuro"), defendieron lo rural frente a la ciudad y emprendieron una crítica de la fidelidad del futurismo italiano a la racionalidad y el progreso tecnológico. La creatividad transnacional –fuera de la lógica de lo consciente–, empapada de risa y de parodia perversa, pasó a ser el mecanismo operativo utilizado para escandalizar al público, menospreciar los valores artísticos y sociales tradicionales y mofarse de las destrezas (Museo Nacional del Arte Reina Sofía, 2018)

Figura 83.
Diseño de vestuario para Victoria sobre el sol, forzudo Bedetlianin (1913), Russollo

[122] Inaugurada en el Museo Reina Sofía (Madrid) en 2018.



Nota. Imagen recuperada de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Exposición 6 de junio-22 de octubre 2018 Edificio Sabatini, Planta 1, Dadá ruso 1914-1924.

Por otro lado, y por contraste, se debe también mencionar al movimiento Oberiu, que surge inicialmente bajo el influjo futurista en Rusia, lo conforman principalmente Alessandro Vvedensky, junto a Daniel Kharms (Cardullo y Knopff, 2001), quienes en su *Manifiesto* también declaran una misma tendencia hacia los componentes visuales de la obra y delatan la rigidez del argumento lógico. Junto a otros artistas, ambos presentaron algunas veladas que incluían teatro, poesía y danza (Cardullo y Knopff, 2001). Así como la frase de Alekséi Kruchónij (nacido en Rusia en 1913), recogida por la exposición *Dadá ruso 1914-1924*, en la que se alude al gusto de los pintores del *budetliane* por las palabras cortadas, que destruyen el lenguaje tradicional que cataloga como petrificado.

Ante lo cual, a criterio de la autora de esta investigación, es posible contrastar estas propuestas con creaciones como la obra *Pies*, de Marinetti (2001), en la que el argumento centra toda la actuación en esta parte del cuerpo de los personajes. La misma que como en esta investigación se apunta, recuerda el posterior trabajo de Samuel Beckett (2010), en *No yo*, cuyo único personaje es Boca y que permiten un cuestionamiento sobre el ser humano como un todo

orgánico, desmembrando sus partes, como simples fragmentos de una maquinaria aún mayor, que pierde autonomía.

Así mismo, resulta pertinente evocar la obra *Detonación, síntesis del teatro moderno*, de Francesco Canguillo (2001), el texto apenas abarca cinco escuetas líneas y en el confluye la esencia del movimiento, con el breve y potente trayecto de una bala en el desierto que, nuevamente, recuerda a la propuesta de Beckett (2010), a la que anteriormente ya se ha aludido, *Aliento,* que permite cuestionar el accionar humano centrado en la idea de desarrollo lineal.

En este mismo contexto, el Futurismo, Sánchez (1999), se detiene en los que considera abusos del cine dentro del teatro durante los años 20 en Rusia cuando se simula un circuito cerrado de televisión en la obra propuesta por Frederick Kieler (nacido en Ucrania en 1890) al montar R.U.R de Karel Capek (nacido en Chequia en 1890) en tono futurista; así mismo rememora el uso que le dan a este recurso los dadaístas y surrealistas en pos de un efecto onírico o de imaginería (Sánchez, 1999).

Adicionalmente, sobre las representaciones para las masas creada a propósito del aniversario revolución, alaba:

> La interacción de lo teatral, lo cinematográfico y lo circense y la presencia de una masa que era al mismo tiempo ejecutante y público, trastocaban completamente los límites tradicionales de la representación escénica y abrían un ámbito de posibilidades tan grande como el que se abría ante los artistas plásticos al abandonar las superficies planas por una intervención total sobre el espacio (Sánchez, 2002, p. 74).

Aseveración, que es posible relacionar con *El asalto del Palacio de Invierno,* dramatización monumental a cargo de Nikolái Yevréinov, recogida en video dentro de la exposición *Dadá ruso 1914-1924*, en la cual se representan los principales acontecimientos de la Revolución de Octubre sobre dos escenarios y con cien mil personas en el público. Sobre el

escenario blanco se acoge en tono cómico momentos como la huida del líder del gobierno provisional Aleksandr Kérenski (nacido en Rusia en 1881) frente a la representación heroica que acontecía en el escenario rojo.

Eisenstein, teatralidad en múltiples formatos.

En esta misma línea se puede ubicar posteriormente la propuesta de Sergei Eisenstein (nacido en Letonia en 1898) "quien escenificó *Diario de un canalla* como sucesión de 25 atracciones diferentes, que comprendían: cine, payaso, secuencia cómica, escenas farsescas, canciones de agitación coral y actos de circo" (Sánchez, 1999, p. 29). Sánchez repara en la visión de este director en cuestión, "para quien el montaje se acercaba al teatro de variedades, la historia era simplemente un hilo conductor," (Sánchez, 2002); premisa frente a la cual es posible evocar las apreciaciones de Eisenstein (1994) cuando señala, en su libro *El montaje escénico*, que:

> El drama se divide en actos, los actos en escenas, las escenas en su puesta en escena; pero ésta división va más allá: la puesta en escena se fragmenta en nudos de montaje, y el nudo de montaje en cada una de las pequeñas acciones y detalles. (Eisenstein, 1994, p. 41)

A este tipo de propuestas, a criterio de esta investigación, nuevamente se vincula la composición de cuadros a elementos musicales como el ritmo, cuando señala en el campo del cine que:

> La exposición de la acción permite dar un particular realce, en la escena actuada, a ciertos momentos, cuando se presentan no solamente planos generales, sino también planos medios y primeros planos.
>
> La combinación de estos planos de distintas dimensiones determina también una composición de montaje, o sea la manera y el ritmo narrativo personal del autor.

> La fragmentación de la acción general en acciones que se desarrollan en cada uno de los encuadres, es definida como composición. (Eisenstein, 1994, p. 99)

Nociones que serán analizadas por Victor Aertsen[123] (2017), en su artículo *Sentir el sentido del filme: la dimensión corporal de la composición visual en la teoría de Serguéi M. Eisenstein.* Para lo cual, Aertsen (2017) se refiere también a otros textos de Eisenstein, como *Teoría y técnica cinematográfica y sentido del film.* En su lectura, no solo resalta las características musicales del ritmo, el tono y la armonía que el director aplica a la composición plástica y del movimiento dentro de sus películas, sino que insiste en el papel que cumple el cuerpo para encarnar el tema y guiar la mirada. Hallazgo que, a criterio del estudio que aquí se viene desarrollando, es claramente cercano al manejo corporal en la escena teatral, que no le era ajeno, pues como se menciona en la Exposición *Dadá ruso 1914-1924*, Einsentein admiraba profundamente a Meyerhold.

En referencia a estos apuntes, la autora de esta tesis de investigación se remite a la película *Octubre,* que Einsentein (2017) dirige junto a Grigory Alekxandrov (nacido en Rusia 1903), con música de Dimitri Shostokovich (nacido en Rusia en 1906), para conmemorar los primeros diez años de la revolución. En este *film* no solo se puede identificar las nociones antes mencionadas, también es posible centrarse en imágenes metafóricas, como la de escaleras por las que el pueblo entra corriendo en estampida, para enseguida ver las escaleras de mano por la que suben los personajes para desmembrar la estatua del Zar. Esta manera de componer que utiliza elementos musicales aplicados a la escena como construcción visual y al cuerpo, facilitan también generar poderosas metáforas como está, fácilmente asociables a las clases

[123] Catedrático de la Unversidad Carlos III de Madrid, especialista en Comunicación. Más información disponible en el siguiente link: http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/dpto_hum_geo_hist_arte/miembros_pag/V%EDctor%20Umberto%20Aertsen1

sociales frente a la revolución. La misma que condensa, de alguna manera, el argumento de toda la obra. Así mismo, llama la atención uno de los textos iniciales, en los que se asegura que esta película se realiza con un enfoque lo más realista posible, dejando entrever nuevamente el carácter relativo de esta característica, no siempre evidente para el contexto del que surge, pues finalmente la película presenta una lectura particular de la realidad, es decir una visión subjetiva irremediablemente.

Figura 84.
Octubre (1917), Einsentein



Nota. Fotograma recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=a_g0mwXPEUQ

Figura 85.
Octubre (1917), Einsentein



Nota. Fotograma recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=a_g0mwXPEUQ

Influencia de Eisenstein en la escena latinoamericana

Ahora bien, para esta tesis es importante relacionar a los planteamientos antes mencionados con el trabajo artístico de la compañía de teatro chilena La Patogallina, fundada en los años noventa, que también reúne características del teatro total, al proponer en sus obras teatrales una relación cercana con la música que se toca en vivo e incluye a sus intérpretes en la escena como actores, así recurre a la acrobacia y al circo, como lenguajes siempre arriesgados.

En el caso particular de su montaje *El Húsar de la muerte*[124] *(2001)*, dirigida por Martín Erazo (nacido en Chile en 1974), estrenado en el 2001 y repuesta este año (2020) en el marco del Festival Santiago a Mil, la obra guarda la estética del cine mudo a blanco y negro de inicios del siglo XX. Se trata de una adaptación teatral de la película estrenada bajo el mismo nombre, en 1925, y dirigida por Pedro de Sienna (Santiago a Mil, 2020). Al contrastar ambas propuestas artísticas, la película de Sienna[125] (1925) y la puesta de La Patogallina, resulta interesante para

[124] Se puede ver la obra en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=r2P-2N__-k4&t=146s
[125]Se puede ver la película en el siguiente link:
https://www.youtube.com/watch?v=r2aWYoFR4sQ

la autora de esta investigación que el montaje teatral sea el que recuerde la propuesta de Eisenstein, en el manejo del cuerpo en escena, así como la relación con la música para crear imágenes.

Sobre todo, esta investigación considera importante resaltar el planteamiento de la obra sobre el poder de representación para validar un discurso, así como para contraponer posturas, como señala en Fernanda Carvajal (2009), "El material fílmico fue el punto de partida dramático y visual de la obra (…) El concepto plástico se definió en una gama de blancos y negros y la actuación se inspiró en los movimientos entrecortados de las filmaciones de principio del siglo y en los códigos de pantomima" (p. 70).

> El proyecto teatral fue un homenaje a Pedro de Sienna y a Manuel Rodríguez. La investigación histórica y el interés por entregar una opinión sobre hechos que marcan puntos álgidos en el escenario de disputa por las representaciones de la historia nacional como el papel jugado por Manuel Rodríguez en el proceso de Independencia de Chile (Carvajal, 2009, p. 71).

Figura 86.
El Húsar de la muere (2001), La Patogallina



Nota. Fotograma recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=r2P-2N__-k4&t=146s

Así mismo, a criterio de esta investigación, es posible relacionar los postulados analizados en las propuestas de Eisenstein, con la trilogía *Jouers*, *Mao II* y *Les Noms* del director francés Julien Gosselin, a la que asistió en el marco del Festival de Avignon (realizado

en Francia en 2019). En ella resalta la adaptación de las novelas de Don Delillo (nacido en EE.UU. en 1936) a dos lenguajes distintos, el teatro y el audiovisual. La historia llega al espectador intercalada entre ambos recursos, gracias a la utilización magistral de una cámara al hombro que se proyecta en vivo y un montaje escénico y teatral impecable, que distingue las necesidades actorales, de la luz y del espacio para cada lenguaje y es capaz de generar una obra monumental que aprovecha al máximo cada recurso tecnológico y escénico. En ella, tras más de ocho horas de función, los actores terminan la pieza saltando eufóricamente durante varios minutos, despojándose de su ropa, bajo la lluvia que literalmente cae sobre el escenario. La catarsis se vuelve vehemente por medio del cuerpo de quienes han estado durante horas en escena y la intensa conexión que el teatro permite con el público en las butacas durante todo ese tiempo; frente al cuestionamiento constante que las obras generan sobre los regímenes políticos, el terrorismo, la sociedad de consumo y los medios.

Figura 87.
Jouers, Mao II, Le Noms.

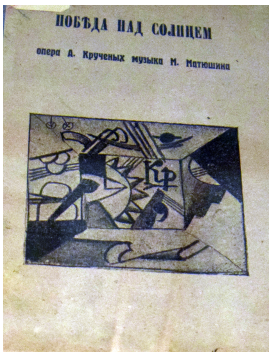


Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Finalmente, retomando el curso de esta investigación, resulta relevante enfatizar la transición que se dará del futurismo hacia el dadaísmo, donde se escapa ya de una lógica de progreso que exalta al hombre máquina. Postura que existe con anterioridad entre un reducido grupo de revolucionarios vinculados al teatro en Rusia, como se evidencia en la exposición *Dadá ruso 1914-1924*; en la cual también se recuerda las visitas regulares previas a 1917 de

Lenin (nacido en Rusia en 1870) al Cabaret Voltaire; así como las reflexiones Roman Jakobson (nacido en Rusia en 1896) y Abram Efros (nacido en Rusia en 1888), quienes coinciden al señalar la correspondencia existente entre este movimiento y la instauración del socialismo. Ambos consideran que la actitud nihilista vigente frente a las normas establecidas los volvía propensos a apoyar un nuevo orden anti burgués. Reflexión que nos permite distinguir dos tipos de vanguardias en Europa, para aplicar solo en uno de los casos la mirada crítica de Barthes (1983), con la que se inició este apartado, para cuestionar el trasfondo social de la creación; y, por qué no, como apunte de esta investigación, el vínculo burgués con la razón (que justifica también la predilección de Barthes por Brecht).

Figura 88.
Cubierta del libro, Victoria sobre el sol (1913), Kazimir Malévih



Nota. Imagen recuperada de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Exposición 6 de junio-22 de octubre 2018 Edificio Sabatini, Planta 1, Dadá ruso 1914-1924.

Figura 89.
Cubierta del libro, Victoria sobre el sol (1919), Vladímir Mayakovski



Nota. Imagen recuperada de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Exposición 6 de junio-22 de octubre 2018 Edificio Sabatini, Planta 1, Dadá ruso 1914-1924.

DADA, plástica, sonido, escultura y poesía teatral en la escena

Dentro de la propuesta dadaísta del resto de Europa, es importante para este estudio detenerse en la conjunción de experiencias sonoras y visuales que se desarrollan en este periodo. En este campo, a criterio de Sánchez (2002):

> Como mezcla, o más bien acumulación de los elementos más dispersos debe entenderse la obra plástica y poética de Kurt Schwritter, figura singular de la cultura alemana de entreguerras, que organizó a partir de 1920 encuentros y veladas dadaístas en diferentes ciudades alemanas; en estas veladas, según testimonio del público, Schwitters ofrecía a algo así como un espectáculo multimedia, basado en discursos y lecturas poéticas acompañadas de complicados juegos de iluminación y sonido. Su idea de teatro es en realidad una prolongación de su creación plástica y escultórica" (Sánchez, 2002, p. 67).

Josep Cerdá[126] (2019), al disertar en su *Introducción al arte sonoro*, se referirá a este creador como el máximo exponente del Dadaísmo y acotará las influencias que el arte Merz, propuesto por Kurt Schwitters (nacido en Alemania en 1887), concreta en torno a la poesía fonética y posteriormente sonora. En esta línea, inicialmente se referirá al poema visual de Paul Scheebart (nacido en Polonia en 1863), creado a finales del siglo XIX, *Kikakoku* y la posterior obra de Christian Morgensen (nacido en Alemania en 1871) *Canto nocturno de pez,* así como a los poemas optofonéticos de Raoul Hausmann (nacido en Austria en 1886). A su vez, hace alusión al Manifiesto Futurista de Marinetti *Parole in Liberta* y su influencia en la propuesta de Aleksei Kruchenykh (nacido en Rusia en 1886), el mismo que desarrolla una lengua autónoma vacía de sentido. Coincide en alguna medida con la visión de Prieto y Sánchez (2010), cuando recapitulan otras influencias, presentes en la obra más célebre de Schwitters:

[126] Catedrático de la Universidad de Barcelona, experto en varias ramas artísticas. Más información disponible en este link: http://www.ub.edu/masterartsonor/es/josepcerda

> La *Ursonate* surge a partir de la repetición compulsiva por parte de Schwitters de los primeros fonemas del poema-cartel de Raoul Hausmann: f-m-s-b-w. Aunque fue estrenada en Hanóver en un domicilio privado, esta pieza prolonga la experimentación de los poemas simultáneos presentados por Hugo Ball, Richard Hülsenbeck y el propio Raoul Hausmann en el Cabaret Voltaire (Prieto y Sánchez, 2010, p. 64-66).

En las tablas, como señalan Cardullo y Knopff (2001), si bien los elementos estéticos comunes a ambas tendencias, futuristas y dadaístas se mantienen, la visión pacifista y el constante desafío a la convención, como reacción a la Primera Guerra Mundial, marcará una nueva relación con la audiencia. Se busca cuestionar al lenguaje, como herramienta capaz de justificar la guerra. El público toma partido frente a la propuesta escénica al punto de generarse enfrentamientos, como los registrados tras la obra *Gas Heart,* creación de uno de sus miembros fundadores e integrante activo de Cabaret Voltarie, Tristan Tzara (nacido en Rumania en 1886). En esta pieza teatral, ambos autores consideran que resalta por su tono de resistencia anarquista, en ella se evidencia como la equidad y la justicia pierden valor y poder en un mundo enloquecido por la lujuria que produce la batalla y el deseo de dominación. Los personajes son fragmentos de la faz humana, que se enfrentan con Boca (nuevamente como personaje de otra obra, de otro autor), sin que se esclarezca cual realmente ejerce el poder, si ella o los sentidos que tratan de oponérsele.

En la obra, se insiste en las didascálicas en que esta creación no aporta ningún elemento técnico a la escena. Es entonces que llama la atención a la autora de la tesis la actividad del mismo Tzara en la puesta en escena de *Sphinx and Strohmann*, llevada a cabo por Oskar Kokoscha (nacido en Austria en 1886), a la que también se refieren Cardullo y Knoff (2001). En esta ocasión, ambos autores se detienen en el manejo de las luces del mismo Tzara durante la representación. Este último atribuyó al director los destellos de luz a los que sometió al público y a los actores, quienes a su vez no estaban enterados. Ya sea por la omisión intencional

del uso de tecnología en *Gas Heart* o la introducción de truenos a destiempo en *Sphinx and Strohmann*, a criterio de esta tesis, se evidencia una postura frente al sin sentido que este movimiento denota ante la admiración futurista por el artefacto como metáfora del absurdo humano y el deseo de poder y la relación que guarda con la razón logocéntrica, que bien puede ser asociada a Boca. Así mismo y por contraste, llama la atención la propuesta de Yvan Goll (2001), en el texto *El Superdrama*, en el que promueve el uso de todas las innovaciones tecnológicas en escena, con una visión más cercana al uso ancestral de la máscara, sin distinguir del todo, a criterio de la autora de esta investigación, la diferencia que estos recursos guardan, en torno a la concepción de la razón, cuando se la concibe como una sola.

Kandinsky y la traducción en lenguajes

En el caso de las propuestas escénicas y artísticas de Vasili Kandinsky (nacido en Rusia en 1866) la representación de la realidad ya no solo es cuestionada, sino sometida a un sistema de equivalencias, apunte de la autora de la tesis, para quien en Kandinsky resalta su afán como traductor de signos artísticos.

Cardullo y Knopff (2001), señalan que para Kandinsky resultaba primordial evadir el carácter representativo, psicológico, causal y moral del teatro, apelando en su lugar a él como un mecanismo capaz de revelar al ser humano las profundidades de su espíritu. Para Kandinsky, consideran, era posible sintetizar en una sola expresión la música, la danza, la poesía, y por supuesto la pintura mediante la composición escénica capaz de aludir a la subjetividad del público, por medio de la conexión del sonido y la luz, dirigidos por el color. Esta relación se daría a nivel interno de la obra, que se manifiesta sin un carácter narrativo, como expone en su manifiesto, *Composición Escénica*. Así mismo para Paz (2000) en este contexto resulta relevante el que Kandinsky busque transformar los lenguajes convocados en la escena en componentes abstractos y suma a la lista de elementos el movimiento como tal. Propósito que

para Sánchez (1999) se enmarca dentro de un sistema de correspondencias, que le lleva a proponer incluso equivalencias entre colores y sonidos, producto de su interés por los efectos sinestésicos. Lo cual se ejemplifica, en alguna medida, cuando Cardullo y Knopff (2001) recuerdan, en la obra *Sonoridad amarilla*, que Dionisio es vinculado al amarillo y Apolo al azul; apunte que permite a la autora de esta tesis recordar cómo en esta misma obra, *Sonoridad amarilla,* todo se tiñe de gris y la flor amarilla es la única que permanece brillando y cómo subsisten los gigantes amarillos que la obscuridad no se puede tragar, por qué no, como una apología a Baco.

Así mismo, Cardullo y Knopff (2001) reparan en que el pintor ruso parte de la noción de arte total wagneriana, pero su propuesta difiere de la del compositor alemán, ya que los vínculos que este propone considera son externos y artificiales, criterio con el que coincide Sánchez (2002), quien acotará que Kandinsky toma como modelo la música, por considerarla la más inmaterial de las artes, dentro de su propuesta, además de recordar que para el pintor ruso, los actores en sus obras no tienen cabida, más que como un soporte de lenguajes.

> Para Sánchez (2002), *Sonoridad amarilla* coincide con la madurez de Kandinsky como pintor y su desarrollo dentro del abstraccionismo hacia el arte monumental:
>
> Kandinsky estaba convencido de que diversos lenguajes podían conseguir el mismo efecto estético y que tal correspondencia hacía conveniente, incluso necesaria, la colaboración de los mismos en una composición única, sin que por ello ninguno de los lenguajes –y éste había sido, según Kandinsky, el principal error de Wagner- perdiera su especificidad. Para ello cada uno de los lenguajes debía intentar alcanzar por sí mismo el efecto espiritual, y sólo entonces entrar en la composición. Esta era la única vía para la elaboración de lo que Kandinsky denominara "arte monumental" (Sánchez, 2002, pp. 49-50).

Figura 90.
The Yellow Sound (2014), Kandinsky



Nota. Fotograma recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HDUFYCj9wZM

Mientras Cardullo y Knoff (2001) mencionan que dentro de este afán se encontrarían también otras obras dramatúrgicas, como *Blanco y Negro, Sonoridad Violeta, Sonoridad Verde.* Todas ellas, igual que *Sonoridad amarilla*, se escriben a inicios del siglo XX y no se estrenan antes de la muerte de su autor.

Frente a estos criterios, la investigación que aquí se viene desarrollando considera relevante resaltar también algunos de los aspectos expuestos por Kandinsky (2001) en su ensayo Composición Escénica. En el texto, llama la atención a la autora de esta tesis cómo el pintor ruso y ahora dramaturgo y pensador escénico se refiere a lo que define como una vibración que subyace dentro de cada lenguaje y es la que el finalmente articula para, así, generar una convergencia en el discurso que articula, el mismo que busca apelar directamente a la sensibilidad humana. Esta vibración es categorizada por Kandinsky en tres distintos tipos de movimientos que enumera y atribuye no solo al cuerpo del actor y a los objetos en escena, también a la música y a los colores, como recursos del escenario.

Las propuestas de Kandinsky serán posteriormente acogidas por el movimiento de la Bauhauss, como recuerda Sánchez (1999), al vincular las propuestas de ese artista como Moholy-Nagy, quien:

> Insistía en el organicismo del teatro de la totalidad, en el que el hombre-actor se incluía como un valor igual al de los demás medios escénicos, en tanto Walter Gropius

> comparaba la "unidad orquestal" de la obra de arte escénica con la de la arquitectura, donde "todos los miembros pierden su Yo en virtud de una común y más alta vitalidad de la obra" (Sánchez, 1999, p. 18).

A su vez, Paz (2000) insiste en que la unificación de las formas artísticas era un concepto inherente a los planteamientos de la Bauhaus y recuerda que Kandinsky formaba parte de ella; así mismo alude al trabajo escenográfico que emprenden creadores como Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer y Paul Klee. También, señala el interés constante de esta escuela por la dramatización, que comprendía fiestas, festivales, ballets, conciertos, entre otras múltiples actividades.

Cabe mencionar que en el texto de Eric Michaud[127] (2000), en su texto *Social Critisism an Utopian Experiments*, se menciona la fascinación de Oskar Schlemmer por la tecnología, punto de radical divergencia entre este creador y el trabajo inicial de Kandinsky. En este mismo texto, se hace hincapié en las posteriores reflexiones realizadas por el pintor ruso en torno a la escena en la que se refiere a lo que califica como la decadencia del teatro, pues considera que sus recursos de antaño ya no son suficientes y apela por el arte de la síntesis dentro del drama. Es decir, apela a un estudio más profundo del manejo de los elementos y lenguajes que intervienen para producir una composición. Finalmente, para los objetivos de esta tesis, es adecuado insistir en la observación Michaud (2000), quien recapitula como Kandinsky realiza dieciséis dibujos para acompañar la obra musical de Modest Mussorgsky (nacido en Rusia en 1928), *Cuadros de una exposición*; y recuerda que estas formas coloridas derivaron de su inquieta escucha a la música de Wagner, y ahora se plasman en la única propuesta teatral que estrena, donde las formas se articulaban con la música.

[127] Catedrático y escritor fránces. Más información en el siguiente link: https://adrianahidalgo.es/author-book/michaud-eric/

Figura 91.
Cuadros de una exposición (1883), Kandinky



Nota. Imagen recuperada de https://www.dw.com/es/kandinsky-regresa-a-dessau/a-19085455

Es decir, a criterio de la autora de esta investigación, Kandinsky busca traducir en múltiples lenguajes las intenciones latentes en Wagner, más allá de las limitaciones de este último, a las que este documento se ha referido anteriormente.

Idea que, vinculada al cuerpo, ahora remite a esta autora a la obra *No where in particular,* del director David Climent Cordero (nacido en España en 1977), obra a la que acude en el marco del Festival Tercera Setmana (que se llevó a cabo en Valencia en 2018). En la cual, los ruidos de la vida cotidiana en la urbe son transformados en un universo sonoro que se torna incluso musical y cuyas sensaciones son acompañadas por la luz del escenario. Espacio por el que transitan los cuerpos de los actores desde lo insólito, lo cómico hasta la opresión y el absurdo. Así, evidencian las convenciones que se automatizan en el ser humano, ya sea para volverlo homogéneo, aislarlo, protegerlo o para finalmente, ponerlo en evidencia. La obra es también una traducción de la vida cotidiana, sintetizada en sus códigos más sencillos y transferida a la luz, las formas geométricas de los desplazamientos y a las sensaciones auditivas.

Figura 92.
No where in particular



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Bauhaus, arquitectura dentro y fuera del escenario

La obra como construcción, como conjunción de formas que componen en su integridad, es a criterio de esta tesis de investigación una característica de la Bauhaus, más que afín al mundo de las tablas, que da cabida a varias manifestaciones teatrales dentro de sus propuestas. Cabe mencionar que "Schlemmer, responsable del *teatro* de la Bauhaus, antes de asumir ese cargo ya había manifestado su propósito de *teatralizar* la nueva escuela" (Cabezas, 2007, p. 194).

Michaud (2000) repara en el interés de la Bauhaus por amalgamar las artes, como una manifestación de socialismo utópico, mientras Paz, (2000), hace énfasis en el predominio de la arquitectura dentro de este maridaje. Ante lo cual, cabe profundizar por el ya existente interés de Schlemer por el teatro, incluso antes de crear la Bauhaus:

> Schelemmer ya venía interesándose por las artes escénicas mucho antes de la fundación de la Bauhaus, habiendo participado en la creación de espectáculos de baile desde 1914. En 1922 ya había estrenado en Stuttgart el celebrado *Ballet tríadico* (Schlemer, 2019, p. 8).

Visión, que a criterio de Schlemer (2019), está ligada nuevamente al arte total:

> El propósito de la Bauhaus –literalmente "Casa de construcción"– era aproximarse a la obra de arte total combinando las distintas artes con la artesanía, en un contexto de creciente predominio de la técnica" (Schlemer, 2019, p. 7).

Esta postura, a su vez, fue compartida por Moholy-Nagy (2019), para quien:

> Del mismo modo el *Teatro de la totalidad*, con sus múltiples relaciones de luz, espacio, superficies, formas, movimientos, sonidos, hombre –y todas las posibilidades de variación y combinación de estos elementos– también será un organismo (Moholy-Nagy, 2019a, p. 83).

Así mismo, resulta pertinente reparar en la postura frente al teatro como tal que tanto Schlemmer, quien aboga por la experimentación en los lenguajes, y Moholy-Nagy, para poner mayor énfasis en los medios técnicos:

> En este libro publicado en 1925, Schlemmer propone superar el teatro tradicional, la obra cerrada, y aboliendo las separaciones entre las artes y las formas, entre lo orgánico y lo artificial, entre la naturaleza y la cultura, siguiendo para ello un modelo comunitario, crear una obra abierta que imponga sus leyes en el espacio estético que ella misma configura. El teatro debería, según él, reinventar su propio lenguaje, buscando lo esencial, lo primario, lo abstracto entendido como ejercicio de síntesis, así como de alejamiento de los sentimientos en pos de un acercamiento a lo objetivo.
>
> Este afán de objetividad resulta aún más radical en la propuesta de Moholy-Nagy, que aboga por prescindir de la centralidad del ser humano en una acción teatral convertida en un fenómeno puramente óptico; en un espectáculo, que, por otro lado, respondería a dos tendencias muy poderosas en esas décadas iniciales del siglo XX: el desarrollo de los medios técnicos (mecánicos, sonoros, visuales, etc.) y la masificación del público (Schlemer, 2019, p. 9).

Resulta también particular la forma en que esta Escuela entiende al cuerpo humano frente a la historia del teatro, para Schlemer:

> La historia del teatro es la historia de la mutación de la forma del ser humano: del *ser humano* en cuanto intérprete de hechos físicos y mentales, en un juego que va de lo ingenuo a lo reflexivo, de lo natural a lo afectado (Schlemer, 2019, p. 25).

Igualmente, ubica al ser humano como una expresión más de la pintura y la escultura:

> En la pintura y la escultura, la forma y el color son medios que establecen esas relaciones con la naturaleza orgánica, mediante la representación de sus normas visibles. El ser humano, su máximo exponente, es tanto organismo de carne y hueso, como portador del número de "la medida de todas las cosas" –número áureo– (Schlemer, 2019, p. 32).

Visión que se complementa con lo señalado por Moholy-Nagy, cuando exalta su dinamismo:

> El ser humano, en cuanto fenómeno más activo de la vida, es indudablemente uno de los elementos más efectivos de la creación escénica dinámica, de ahí que esté funcionalmente justificado el uso pleno de sus acciones, palabras e ideas. Con su inteligencia, su dialéctica y su facultad de adaptarse, gracias a sus capacidades físicas y mentales, a todo tipo de situación, el ser humano –cuando interviene en una concentración de acciones– está llamado a ser configurador de esas capacidades. Y si el teatro no le ofrece la posibilidad de realizar plenamente esas capacidades, habrá que habilitar un ámbito creativo para ello (Moholy-Nagy, 2019, p. 81).

Planteamiento que para Michaud (2000) apunta a la asimilación y la esperanza, tras las consecuencias de la guerra. De igual forma, esta visión va de la mano con lo analizado por

Prieto y Sánchez (2010) cuando se acercan a la que consideran una negociación del cuerpo dentro del espacio hacia la reconstrucción:

> Sin embargo, lo que dota de una temporalidad específica a la acción-actuación es su perennidad, su limitación a un presente definido por la presencia negociada de los cuerpos en el espacio. Esto fue llevado al extremo en las acciones corporales de los setenta, en las que el factor resistencia y dolor real añadían urgencia a la desaparición. Pero se hace evidente incluso en las propuestas más racionalistas y, hasta cierto punto conservables: incluso los trajes de Schlemmer, diseñados para garantizar la adecuación del cuerpo orgánico al espacio matemático, al espacio abstracto, eterno, se muestran ante los ojos del espectador como un resto deshabilitado y ya nunca más habitable si no es con la etiqueta de la reposición o la reconstrucción (Sánchez y Prieto, 2010, p. 19).

Además, dentro del afán político para este tratamiento del cuerpo, resulta también importante mencionar lo comentado por Prieto y Sánchez (2010), al acercar este afán a otras manifestaciones artísticas:

> La sustitución del actor por la "supermarioneta" era coherente con la tensión anti humanista que subyacía tanto al fascismo como al socialismo: se trataba de borrar al individuo pequeño burgués para dar paso a una humanidad consciente del ser colectivo. El proceso aparece tematizado con rebelión y angustia en la pintura expresionista; con cierta melancolía en la obra de Paul Klee (pintor de títeres y teatrillos); con fascinación mística en la de Oskar Schlemmer; con un sarcasmo amargo en la de Grosz; y con un entusiasmo revolucionario en la Popova y Rodchenko (Sánchez y Prieto, 2010, p. 62).

Ante lo expuesto, para la autora de esta tesis es posible sugerir nuevamente como se recurre, en alguna medida, a otra forma frente a la razón.

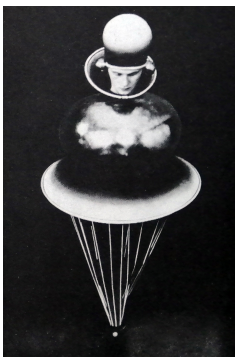
En este contexto, el traje jugaba también un papel importante en estas propuestas, como elemento expresivo acorde a la visión del cuerpo antes mencionada:

> Schlemmer sacó el máximo partido a las posibilidades de enmascaramiento mediante el traje y convirtió éste en la clave para alcanzar la armonía entre las formas orgánicas del individuo (ocultas) y sus movimientos y las formas y leyes matemáticas del espacio: no se trataba de reducir a los actores a máquinas, sino de constreñir los cuerpos mediante el traje, ocultar lo anímico bajo la estructura del artificio y "mostrar" la interioridad sin recurrir a la expresión (Sánchez y Prieto, 2010, p. 66).

En el caso concreto del ballet tríadico, por ejemplo, se repara en:

> Los trajes del ballet tríadico no son meros diseños, son realmente trajes que el artista vistió o imaginó vestir, que se integraron con su movimiento, con el placer y el esfuerzo de la danza y que, en una actualización racionalista de los rituales de trascendencia le permitieron una experiencia del espacio metafísico. (Sánchez y Prieto, 2010, p. 67).

Figura 93.
Vestuario Ballet tríadico (1922), Oskar Schlemmer



Nota. Imagen recuperada de El teatro de la Bauhaus, p. 57.

Cabe mencionara además las propuestas de Schlemmer en este campo, que abarcaron pantomimas, fiestas y escenas; resalta también el trabajo de:

> Andreas Weininger, líder de la Bauhaus *Jazz Band* y autor de uno de los proyectos de teatro utópico en el Kurt Schmidt, quien diseñó piezas para títeres y un *Ballet Mecánico*

> (presentado en el Stadttheater de Jena durante la Semana del Bauhaus, en agosto de 1923), y Xanti Schawinsky, miembro de la Banda de Jazz y autor de *Cirus* (1924), un espectáculo de teatro visual en el que se combinaba la presencia de actores vestidos de figurines de formas geométricas con personajes de animales recortados en cartón y articulados por manipuladores ocultos (Sánchez y Prieto, 2010, p. 68).

Todos estos elementos tenían un fin claro, afectar la relación con el espectador, como se evidencia cuando Schlemmer señala:

> Debemos crear un tipo de actividad escénica que ya no permita a las masas ser espectadores silenciosos, que ya no les conmueva íntimamente, sino que les haga involucrarse y participar, que, de hecho, les permita fundirse con la acción escénica en el momento del éxtasis catártico. Procurar que todo ello no discurra de forma caótica, sino con pleno control y organización, será una de las tareas del NUEVO DIRECTOR, del demiurgo de mil ojos armado de todos los medios modernos de análisis y explicación (Schlemmer, 2019, p. 89).

Para lo cual una visión orgánica que integre el cuerpo y los lenguajes resulta apropiada si se considera la señalado por Moholy-Nagy (2019), al remarcar que "toda creación debería ser un organismo nuevo y sorprendente, y resulta natural tomar los medios para esas sorpresas de nuestra vida actual" (Moholy-Nagy, 2019, pp. 77-78).

La propuesta de la Bauhaus, a criterio de la autora de esta tesis, exalta al cuerpo como elemento arquitectónico, que se sumergen en otras posibilidades por construir. Reflexión que le permite recordar una obra en particular; propuesta más que sorprendente, no para construir, sino para destruir en la cual se incluyó el edificio como tal, se trata de *En un sol amarillo* (2004), del Teatro de los Andes; apunte que permite cuestionar el alcance de este proceso también de teatralización que abarcó las estructuras trepidantes del recinto escénico. La autora

que se encuentra articulando estos planteamientos recuerda[128] vívidamente el remezón que se sintió en todo el teatro, como si en realidad estuvieran en medio de un terremoto (sensación que no les es desconocida), el momento en que los muebles de madera puestos sobre el escenario (de líneas sencillas y limpias) fueron alados abruptamente desde el piso hacia el aire (por medio de poleas), balanceándose con fuerza sobre la escena, poniendo en riesgo a los actores que hábilmente los esquivaban (como cuando todo cae en medio de un sismo). La teatralidad se transportó a todo el edificio, cuando las poleas súbitamente soltaron las mesas y sillas de madera sólida y robusta que se desplomaron hacia el piso, causando un temblor. Metáfora de la pieza completa, a criterio de esta investigación, que acercó al edificio entero al desplome de Bolivia, tanto físico (gracias al terremoto de 1998), como económico (gracias al robo de los políticos de turno que hicieron humo el dinero recaudado para la reconstrucción), tema central del argumento de la obra. La dualidad en conflicto exacerbada (a la que esta investigación se viene refiriendo) en este caso buscaba, quizás, de alguna forma el mismo objetivo con el que se abrió este apartado, teatralizar las formas de la arquitectura.

Artaud y la sensatez extrema de los lenguajes

Antonin Artaud (2019), conceptualiza lo que entiende por *El teatro de la crueldad*, frente a la escena de su época, tras su encuentro con la danza balinesa y la influencia de la que su viaje a México le imbuyen. A criterio de la autora de esta tesis, en solo tres líneas de sus planteamientos es posible contemplar ya la visón de la realidad como mera creación inmediata, la ruptura frente a las convenciones y observar el poder de la ritualidad, como base de todo construcción y arquitectura, como se refleja en el siguiente fragmento :

> Porque la realidad está

[128]La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra en el espacio escénico Manège, el 30 de enero del 2005, en el marco del Festival de Lieja, en Bélgica.

todavía por terminarse,

todavía no está construida. (p. 20).

Visión que en alguna medida también está presente, a ojos de este estudio, en los dibujos que realiza el artista; este en particular cuenta con un título claramente cuestionador:

Figura 94.
La torpeza sexual de Dios, Antonin Artaud



Nota. Imagen recuperada de *El teatro de la crueldad*, p. 32.

Reflexiones que la presente investigación considera repercuten posteriormente en los lenguajes que el teatro convoca, especialmente a partir de los años sesenta y setenta, como señala Roesner (2016). A criterio de esta investigación, como una respuesta al interés latente en el siglo XX que se recoge en la siguiente reflexión de Antonin:

> La mente continúa estableciendo mitos, y el arte del teatro creándolos para poder ponerlos en escena. El arte continúa viviendo por encima de lo real para ofrecer a los espectadores un estado de vida poética que, si se lleva hasta el final, puede conducir a los abismos, pero incluso así es preferible a la vida psicológica simplista que ahoga hoy el arte del teatro (Artaud, 2019, p. 35).

Esta visión le permite emplazar la capacidad del teatro para cuestionar la vida y al ser humano, incluso por sobre otras expresiones artísticas, que puede convocar, más allá de las que Artaud considera limitaciones:

> Ahora estamos en un momento de vida regulada donde han desaparecido las esencias, la magia, las imágenes, las energías; en un estado de estancamiento donde el ser humano vive con una prudencia emocional y púdica sin cambios desde hace más de un siglo. En estas circunstancias, el arte del teatro ya no crea mitos. Los mitos "mecánicos" de la vida moderna es el cine quien se los ha quedado; puede quedárselos, no conducen a nada (Artaud, 2019, p. 37).

Los lenguajes en Artaud marcan claramente la diferencia y en el teatro resalta a todos:

> Esto no significa que tenga que prevalecer la puesta en escena sobre el texto. Y a este respecto, todavía debemos oponernos a una cierta concepción europea de la puesta en escena donde la iluminación, escenografía y movimiento, son solo un complemento de un texto "decorativo" y no una concepción profunda y vital, donde la puesta en escena se convierta en un lenguaje diferente. En el caso donde el texto conserva toda su importancia, la puesta en escena solo puede desembocar en un concepto puramente "artístico" del texto, por lo tanto, inútil y parasitario (Artaud, 2019, p. 63).

En esta búsqueda, se convierte en el precursor intelectual de una nueva recursividad. Roesner (2016), por ejemplo, considera que la autonomía del sonido en escena parte de sus planteamientos, que no lo emplazan más como una extensión o mera ilustración del espacio escénico, el tiempo o el personaje. Así mismo, considera que Artaud indaga en las complejas relaciones entre el sonido, la música y el gesto, y busca, a criterio de este autor, incluso supera las propuestas de Appia y Meyerhold para organizar el escenario a partir de la musicalidad.

Así mismo, resulta relevante su concepción sobre la escenografía, cercana a las propuestas de teatro relacional que se abordarán en el siguiente capítulo:

> Sería necesario poder modificar la distribución de la escenografía y que las escenas se pudieran desarrollar de acuerdo con las necesidades de las *acciones*. También sería

> necesario que el lado estrictamente "espectacular" del espectáculo fuera suprimido. Los espectadores no vendrían tanto para ver sino para participar (Artaud, 2019, p. 79).

Fácilmente vinculable con la experiencia que se puede ofrecer al público:

> Para poder describir el grito que he soñado, describirlo con palabras vivas, con palabras apropiadas, boca a boca y respiración a respiración, que suceda no en el oído sino en el "interior" de los espectadores.
>
> Entre el personaje que se agita en mí cuando soy un actor y *acciono* en una escena, y el que soy cuando *acciono* en la vida corriente hay una diferencia importante, sin duda, pero siempre en beneficio de la existencia del arte del teatro. Cuando vivo no me siento vivir. Pero cuando *acciono* es donde me siento existir (Artaud, 2019, p. 47).

Visión acorde a la de Sánchez (1999), cuando observa el objetivo de los recursos que Artaud evoca y la cabida que el texto tiene entre ellos:

> De naturaleza distinta son las propuestas (no realizadas) de Antonin Artaud. Él soñaba con encontrar un lenguaje que le permitiera crear directamente en escena, que para ser articulado no precisara de un guion previo. El actor, el cuerpo del actor, es el principal medio de escritura de ese nuevo lenguaje, basado en el gesto, en el jeroglífico, en la imagen, y ahí poco espacio queda al autor literario. (Sánchez, 1999)

Sin embargo, a criterio de esta tesis, es posible observar que el espacio que queda a la palabra como arte, no es tan reducido como se plantea. Quizás esta pueda responder a otro tipo de acercamiento, como se evidencia el mismo Artaud: "No es cuestión de suprimir el lenguaje hablado, sino de dar a las palabras la importancia que tienen en los sujetos" (2019, p. 113).

Y que resulta congruente con los planteamientos de Sánchez, cuando el director francés señala: "La esclavitud al autor, la sumisión al texto, ¡qué fúnebre viaje! Cada texto tiene

infinitas posibilidades. ¡El *impulso* no es la letra del texto! Un texto requiere algo más que análisis y perspicacia" (Artaud, 2019, p. 75).

La palabra y todos los recursos en Artaud, buscan ser renacionalizados. Este apunte de la autora de esta tesis, surge frente a las palabras del genio:

> Hay que dar a la representación teatral el aspecto de un fuego devorador y de llevar, una vez al menos durante la representación, las *acciones*, las situaciones y las imágenes a ese grado de incandescencia implacable que se identifica con la crueldad (Artaud, 2019, p. 115).

Resuena en este trabajo investigativo, la necesidad de desvestir a la norma de su autoridad como construcción y situarla al igual o menor nivel del de la realidad:

> La crueldad es sobre todo exigencia y tenacidad. La decisión implacable e irreversible de transformar el ser humano en un ser lúcido. De esta lucidez nacerá el nuevo arte del teatro. Pero todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi "crueldad" será necesario cometer un crimen. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el arte del teatro: el poder de la palabra y el texto. El texto es el dios todopoderoso que no le permite al verdadero arte del teatro nacer. Al atentar contra la palabra atentamos contra nosotros mismos. Hasta ahora, es el lenguaje verbal lo que nos permite entender al mundo. Y lo entendemos mal. Al asesinar al lenguaje verbal estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones. Por fin seremos libres. Esto vale no solo para el arte del teatro. También seremos personas libres en todos los aspectos de nuestra vida. (Artaud, 2019, p. 107).

En este desafío a la estructura y a la norma, se pueden emplazar también sus versos, cuando señala, por ejemplo:

> Porque pueden atarme si quieren,

Pero ni hay nada más inútil que un órgano.

Cuando lo hayan convertido en un cuerpo sin órganos,

Entonces lo habrán librado de todos sus automatismos y lo

habrán devuelto a su verdadera libertad.

Entonces le enseñarán de nuevo a bailar al revés

como en el delirio de los bailes populares

y ese revés será su verdadero anverso. (pp 51-52)

La libertad para crear a partir de la experimentación, parecería ser la consigna última en este revolucionario:

> Porque el arte del teatro no es ese desfile escénico donde uno desarrolla potencialmente y simbólicamente una "fantasía", sino ese crisol de fuego y carne verdadera donde, anatómicamente, pisoteando huesos, miembros y sílabas, los cuerpos se reconstruyen, y se muestra física y biológicamente el suceso mítico de concebir un cuerpo (Artaud, 2019, p. 51).

En sus palabras, se deja ver un proceso de mutación y libertad para el cuerpo, que no deja de ser apetecible, a ojos de esta investigación, para los demás recursos escénicos:

> Sin trances, por el jadeo rítmico pronunciado y metódico de la invocación, la vida resplandeciente del actor quedó desnuda en sus venas profundas, y no había músculo ni hueso, ni ciencia del músculo o del hueso, pero la proyección de un esqueleto consistente que era todo un cuerpo expuesto y visible parecía decir: cuidado, esto se va a la mierda, va a estallar (Artaud, 2019, p. 69).

Ante lo cual, es posible ahora sí coincidir plenamente con las palabras de Sánchez, ahora acompañado por Prieto: "Artaud apostó por el exceso, por una conversión del cuerpo en

campo de batalla, por una búsqueda de la espiritualidad que no necesitaba trascendencias, sino de la experimentación (y la explosión) de lo orgánico" (Sánchez y Prieto, 2010, p. 74).

Estos autores también recuerdan las huellas de Artaud en México, territorio del cual se nutre profundamente:

> En México, el chileno Alejandro Jodorowsky practicó un concepto de teatro expandido no sólo en sus propuestas escénicas, sino también en sus películas y en los eventos y acciones que organizó. Influido por las ideas de Artaud, Jodorowsky creó en 1962, junto a Fernando Arrabal y Roland Topor, el "Teatro Pánico", que abogaba por sacar al teatro del teatro y hacer del hecho teatral un acontecimiento irrepetible de verdad, sintetizando el arte escénico en la acción espontánea. De aquí surgió el "efímero teatro pánico", un tipo de evento que Jodorowsky puso en práctica en México y en el que cualquiera (actores y no actores) podía participar (Sánchez y Prieto, 2010, pp. 88-89).

Figura 95.
Jodorowsky (1967)



Nota. Imagen recuperada de https://performiablog.wordpress.com/2016/08/15/alejandro-jodorowsky-y-el-manifiesto-panico-texto/

A criterio de esta investigación, en este contexto, la palabra también encarna lo cruel, pues surge como consecuencia de un proceso lúdico que la engendra, por fuera de la norma social. Así mismo, evoca en la memoria de la autora de esta investigación la obra de teatro–danza *Kind*[129] (2019), del grupo belga Peeping Tom a la que asiste. En esta, se evidencia la crueldad y hasta la violencia de las percepciones de la infancia, normalmente romantizadas por la sociedad y exploradas sin contemplaciones en un bosque de extrañamiento

Figura 96.
Kind



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

[129] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el Teatro de Cataluña, el 12 de julio de 2019, en el marco del Grec Festival de Barcelona.

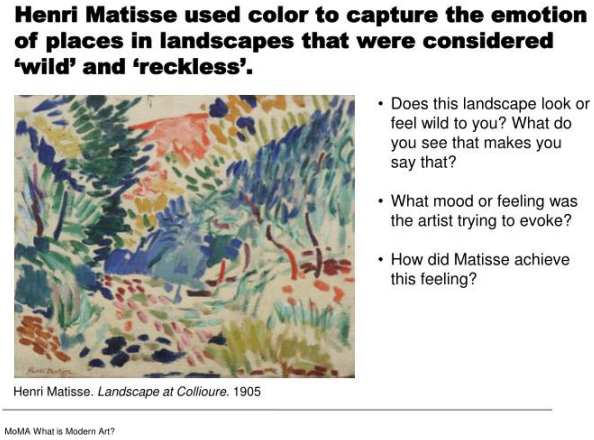
Gertrude Stein, el teatro como paisaje

Si bien Cardullo y Knopff (2001) resaltan la distancia entre las propuestas de Antonin Artaud y Gertrude Stein, también resaltan el uso onomatopéyico del sonido al que ambos recurren, como un retorno al origen.

A su vez resulta relevante observar como en *Plays,* Stein (2001) reflexiona sobre el sonido en escena, al punto de cuestionarse la capacidad de la escucha para suplantar a la imagen o la posibilidad de que se acompañen mutuamente. Así mismo, plantea la noción de paisaje que aplica al teatro, en la cual la obra no pretende contar una historia, sino que establece una relación con el espectador, que se mantiene y construye en el tiempo, incluso después de que se termina la experiencia dentro del teatro. Ante lo cual llama la atención su uso de lo sensorial y la repetición, que para Roester (2016), permite detener el tiempo. Este mismo autor también repara en el uso del lenguaje aparentemente infantil y humorístico de Stein, apoyado en la repetición y el ritmo.

Cardullo y Knopff (2001) también describen cómo al radicarse en París entró en contacto con Picasso y otros los pintores como Henri Matisse (nacido en Italia en 1954), Georges Braque (nacido en Francia en 1863) y Paul Cezzanne (nacido en Francia en 1839), con quienes comparte criterios sobre el movimiento en la pintura. Así mismo, ambos autores insisten sobre la influencia que esta creadora marcará en otros artistas, como Eugéne Ionesco (nacido en Italia en 1909), Samuel Beckett (nacido en Reino Unido en 1906) Harold Pinter (nacido en Reino Unido en 1930) y Robert Wilson (nacido en Estados Unidos en 1941).

Figura 97.
Landscape at Collioure (1905), Henri Mattise



Nota. Imagen recuperada de https://www.slideserve.com/colt-hewitt/what-is-modern-art

La facultad de crear paisajes, incluso desde la ausencia, recuerda la postura del artista e investigador ecuatoriano Santiago Villacis[130] (2007), en su *Análisis de la narrativa visual en la dramaturgia escénica de Arístides Vargas*. Texto en el que aborda la obra del director y dramaturgo del Grupo Malayerba, exiliado argentino radicado en Ecuador y miembro fundador de esta agrupación desde 1979. Cabe mencionar que Villacís formó parte de Malayerba durante más de dos décadas. En función del trabajo de Vargas, Villacís, señala que:

> Las imágenes son fundamentales para contener la memoria viva. En Vargas se materializa una alegorización de la ausencia de personas, lugares y acontecimientos trágicos. Es la búsqueda de mediar la ausencia, algo que ya no puede ver pero que desea que aparezca de nuevo y sane su exilio y su dolor. Son fantasmas, son acontecimientos que busca conciliar, aunque ya no los pueda reparar (p. 23).

Más adelante, Villacís (2017) incluye en este paisaje de lo ausente, las características de los personajes que lo habitan:

[130] Más información sobre el actor, director e investigador ecuatoriano, en el siguiente link: https://www.festivalfitla.com/copia-de-charlas

> Hay una intencionalidad, como se podría apreciar, en la representación de personajes que viven unas circunstancias de exclusión e injusticia. Son personajes que viven atascados en intersticios emocionales, políticos y económicos, que luchan por cambiar su forma de existir. Todos ellos, víctimas de algún tipo de injusticia dada con circunstancias que va más allá de sus fuerzas (Villacís, 2007, p. 30).

Así mismo, posteriormente relaciona estas características, entre otros elementos, con el concepto de *greguerías*, que permite en la obra de Vargas que el:

> Tratamientos de lo serio y lúdico pueden mezclarse, solaparse. Según mi opinión, son las greguerías las que permiten generar este nuevo orden de representación, de lectura de la escena, porque, como opina Jorge Luis Borges, las greguerías tienen una dinámica de burbujas visuales: aparecen y desaparecen con liviandad.
>
> Lo cual, ejemplifica en múltiples obras, como *Nuestra señora de las nubes*[131] (1998). En esta pieza se aplica también el mecanismo de burbujas-imagen, como las denomina. En el cual los personajes utilizan sus diálogos para aliviar "el peso de representación de la escena al demandar que el espectador cree sus propias imágenes" (Villacís, 2007, p. 48).

En el caso de *Nuestra señora de las nubes* (1998), se centra en el capítulo V, cuando Oscar y Bruna, (dos personajes que viven el exilio) construyen con este recurso una escena que se completa con las imágenes que sus palabras recrean, y que Villacís define como un "barroco de lo ausente" (p. 52). El mismo que es ejemplificado en la tesis con una ilustración de Wilson Orellana (2017), creada especialmente para ese documento, en la que se ve a los dos actores en escena, y atrás de ellos aparece en imágenes el universo afectivo al que sus palabras dan forma.

[131] Cabe mencionar que la autora de esta investigación centró su tesis de licenciatura en el análisis semiótico de *Nuestra señora de las nubes.* Para culminar sus estudios, en el 2004, de Comunicación, con mención en Comunicación y Literatura, en la Universidad Católica del Ecuador.

Figura 98.
Ilustración realizada por Wilson Orellana para la tesis de Villacís (2017)



Nota. Imagen tomada de Villacís (2017) p. 52.

Estos procedimientos recuerdan a la autora de esta tesis lo referido por Fischer-Lichte (1983), cuando enfatiza en el poder de la palabra para crear en la escena lo que nombra, particularidad que le permite sumarse a otro tipo de paisaje, uno barroco como expresa Villacís. La exacerbación de la dualidad en conflicto, está ahora emplazada con un espacio ausente, el mundo al que perteneció Vargas y que se desvaneció, como las nubes y que habita en greguerías, como una protesta que se niega al olvido.

Maeterlick, la marioneta y los paisajes visuales

Otro paralelismo que Cardullo (2001) establece, en este caso, se centra en torno a Maurice Maeterlick y Gordon Craig. En el caso de Maetrelinck, se concibe la idea de marioneta. Visión a la que Rosenzvaig (2008), acotará la percepción de Ramón de Valle Inclán, quien "proponía la sustitución de los actores por una sombra, un reflejo, una escultura o simplemente un muñeco." (Rosenzvaig, 2008, p. 9), ya que ambos Maeterlinck y Valle-Inclán encontraban deficiencias en él, "pero no por su presencia física, sino también por su incapacidad declamatoria" (Sánchez, 1999, p. 23).

Dicha visión, criterio de esta tesis, llega incluso a evidenciarse en la concepción dramatúrgica de las obras, que en el caso de Maeterlinck (2001), termina la obra *Interior* utilizando netamente recursos escenográficos, como lo apuntan (Cardullo y Knofff). Ellos

insisten en que el vaciamiento del espacio y la luz, son los que marcan el desenlace de la obra, indicaciones con las que cierra el texto.

De igual forma, reparan en la iluminación como recurso para el cierre de la obra *El mendigo* de Max Reinhardt (2001), situando a luz como un recurso expresionista. En ella, el personaje se refiere a este recurso directamente, muestra cómo se desplaza y se transforma en una estrella, a la que califica de sublime y brillante, justo antes de que caiga el telón.

Sin embargo, son realmente las capacidades del cuerpo las que se cuestionan, es la pregunta que esta investigación se permite plantear. Hay quien encarna la acción, mejor que el *logos.* Si bien el ejemplo que ahora evoca la autora de esta tesis se refiere a la obra de danza *Grito Pelao*[132], en ella se vivencia a partir del cuerpo en gestación, la música y las imágenes en escena. La obra se centra justamente en el poder de creación del cuerpo humano, en la maternidad como experiencia, Rocío Molina (España, 1984) baila acompañada por su hija en el vientre, su madre en escena y los relatos de ambas que sumergen a todos en unos gigantes líquidos amnióticos, mientras recrea la danza que la artista ha desarrollado durante toda su trayectoria a partir de sus raíces ligadas al flamenco.

Figura 99.
Grito Pelao



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

[132] La autora de esta investigación asiste a la función de la obra, en el teatre Grec, el 18 de julio del 2018, en el marco del Grec, Festival de Barcelona.

El teatro que rompe con la modernidad: Beckett, las didascálicas visuales y sonoras

Frecuentemente se alude a Samuel Beckett como el autor que cuestiona la comunicación, como se refiere a él Del Monte (2015): “Es en Beckett que la idea de comunicación se rompe, y aunque hay diálogos, ya no hay comunicación; Beckett rompe la relación causal, ya no hay acción dramática” (p.18).

Sin embargo, es posible confrontar esta misma aseveración frente a la existencia de una comunicación absolutamente controlada dentro de sus textos dramatúrgicos que dejan explicitado al máximo las especificidades técnicas para todos los lenguajes de la escena, como se refirió ya anteriormente. Lo hace por medio de las percepciones sensoriales, para la vista, el oído y el movimiento que el autor incluye no solo en sus montajes, como refiere a ellos Maude (2009), sino que fija en sus textos. Intención que, a criterio de la presente investigación, está presente desde la concepción misma de las propuestas escénicas apuntalada en múltiples lenguajes, latentes incluso en las didascálicas, como se evidencia desde la primera línea de *Letra y Música*, estrenada por primera vez en la radio, la misma que inicia con “Música: (Pequeña orquesta afinando quedamente) (Beckett, 2010, p. 366); personaje que expresará todas sus emociones bajo la misma lógica de la cita aquí recogida. Otro ejemplo pertinente es recapitulado por Maude (2009) en la obra *Mecedora*, en la cual el movimiento pendular, el texto y la luz están rítmicamente organizados y marcados por el texto.

De esta forma, es posible en esta investigación discrepar con la amplitud de la lectura de Maude (2009), para quien el sonido en las obras de Beckett explota desde la subjetividad, las cualidades temporales y acústicas a las que recurre. Así mismo, Roesner (2016) recoge algunos otros datos sobre la aproximación de Beckett hacia la escena por medio de recursos musicales, como la utilización de un metrónomo durante los ensayos para ajustar el ritmo del

discurso de los actores y de un piano para ajustar su tono, así como el vocabulario musical que utilizaba como metáfora dentro de sus ensayos. Así mismo, resalta la sensibilidad acústica que se expresa en sus escritos; la cual, a ojos de eta tesis, limita la inclusión de otras sensibilidades que podrían sumarse al proceso creativo y por qué no, sumar a la propuesta inicial (o también restar y afectarla, ese siempre es un riesgo latente).

Maude (2009) se refiere también al rol que cumple la tecnología en el trabajo de Beckett. Menciona su fascinación por la radio, el cine y la televisión, así como la incorporación de una grabadora en escena, en la última cinta de Krapp, así como el uso de megáfonos, parlantes y un telescopio en otros espectáculos.

Así mismo, Sánchez y Prieto (2001) reparan en el espacio que se deja al cuerpo en escena frente a otros recursos:

> La destrucción de lo humano por la destrucción de su cuerpo no es menos radical en las obras sin palabras: la descripción de la acción en los célebres *Acto sin palabras I* y *II* es una serie de instrucciones precisas y secas, mediante las cuales el lenguaje impone su ley sobre la imagen y sobre la materia, sin distinción entre lo sonoro y lo visual o entre lo objetual y lo humano (P. 106).

Sin embargo, nuevamente es posible a ojos de esta tesis, cuestionar en alguna medida y sin desmerecer en nada la obra de dicho creador, hasta qué punto las obras de Beckett serán fundamentales para propuestas posteriores, sin negar que así lo sean, pero reconociendo la postura clara de este dramaturgo frente a la libertad del actor o incluso el director. Si se piensa en función de los lenguajes que no se representan, sino que invitan a la pura presentación y si se toma en cuenta la precisión que sus textos exigen respetar a los intérpretes, las rupturas posteriores le agradecen sin duda el uso del lenguaje literario, pero de alguna forma se rebelan contra sus didascálicas:

> Las obras de Beckett, y en ese sentido al igual que asegura Lehmann, propone un universo, un lugar y tiempo, aunque no sean realistas, siguen proponiendo una ficción completa, cerrada. La obra de Kane rompe con esta idea de universo o ficción, estos textos simplemente están ahí, no proponen ni historia ni personajes ni universo; no proponen ni siquiera que sean puestos en escena, y es aquí que encuentro entonces la característica más importante de este texto, y es lo que no está escrito para su representación sino para su presentación (Del Monte, 2015, p. 34).

El nivel de libertad, al que se alude en esta cita, también permite a la autora de esta tesis, en esta ocasión, evocar el trabajo de Ivo van Hove (nacido en Bélgica en 1958), a cargo del International Theater Amsterdam, frente a la adaptación del *bestseller, A Little Life,* de Hanya Yanagihara (nacida en EE.UU. en 1974), función a la que asiste en el marco del Festival Grec (llevado a cabo en Barcelona en 2019). En esta obra de teatro, los recursos técnicos y tecnológicos dan vida a la ciudad de Nueva York, como un espacio impersonal y vacío, que refleja la soledad del personaje principal, en contraste con un interior que trata de sobrepasar los límites de la individualidad, sin que estos puedan ser permeados. Una obra que resulta cercana y conmovedora para su creador, como se especifica en el programa de mano del Festival Grec (2019). Así mismo, permite recordar las reflexiones de David Willinger[133] (2018), en su libro *Ivo van Hove on Stage* cuando a su vez reflexiona sobre las obras clásicas que acostumbra llevar a escena, señalando que este clasicismo es justamente el que evita en sus montajes, a los que impregna su visión personal.

Figura 100.
Tan poca vida

[133] Catedrático especializado en teatro de la Theater and the City College de Nueva York.



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Performatividad: influencia de los lenguajes en experimentación

A partir de las propuestas de la vanguardia a las que se aludió ya anteriormente, se abren nuevas vías de experimentación que desembocan en el *performance*, y que, por su relación con el teatro, deben ser mencionadas de forma general dentro de este estudio, por los lenguajes que utilizan. Como se evidencia cuando Prieto y Sánchez (2010), aseveran en torno a la performatividad que:

> En el ámbito artístico, la performatividad tiene lugar desde que las vanguardias artísticas reivindican la disolución de barreras entre las distintas disciplinas (teatro, pintura, literatura, danza, poesía…) (Sanchez y Prieto, 2010, p. 17).

En el caso de Allan Kaprow (nacido en EE.UU. en 1927) ambos autores enfatizan en el desplazamiento que se ejerce sobre la:

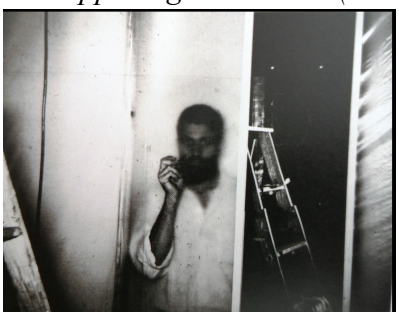
> dramaturgia de uso, que se agota en la ejecución y que no puede ser completamente codificada, ni tendría sentido hacerlo, pues la atención no está en el resultado (forma), sino exclusivamente en la acción y en la creación de una situación perceptiva alterada (Sánchez, 2002, p. 115).

Esta visión puede ser complementada por el apunte de Cardullo (2001), cuando explica que la simultaneidad y los varios focos de atención que se sostienen remplazan las secuencias convencionales y los libretos.

En esta misma línea, Rosenzvaig (2008), menciona que:

> Para Krapow el *happening* era un *collage* animado de sucesos, involucrado personas y materiales en una situación delante de una audiencia. Estableció un diálogo abierto ente el arte y los materiales del medio (diarios, cuerdas, materiales perecederos, como comida, tapas de adhesivos, etc.) (Rosenzvaig, 2008, p. 60).

Figura 101.
18 Happenings in 6 Parts (1959), Allan Kaprow



Nota. Imagen recuperada de Reuben Gallery Nueva York, sacado del libro El cuerpo del artista, p. 59.

Estas reflexiones se diferencian de las que surgen en torno John Cage (nacido en EE.UU. en 1912). El debate se sitúa ahora en torno al teatro frente a la vida, idea en la que repara Sánchez (2002) cuando se habla acerca de la no intencionalidad ligada a la anarquía en la forma, que cuestiona los límites del arte y que convierte al teatro en un vínculo entre la vista y el oído.

Esta propuesta guardan condiciones comunes entre sí, además de conectarse con otras manifestaciones de experimentación:

> Lo que Brossa llamaba "posteatro" era muy similar a lo que John Cage llamaría "teatro" y más tarde, asumiendo la propuesta de Allan Kaprow, *happening*, haciendo así efectiva una redefinición de la teatralidad en relación con la música, la danza o las artes plásticas.

> Precedido por las presentaciones en el mismo Black Mountain College del *Spectodrama* (1937), de Schawinsky, y de *La trampa de Medusa*, de Satie (1948), el Untitled Event (1952), organizado por Cage, Rauschenberg y Cunningham, entre otros, abrió este período de redefinición de lo teatral que culminaría en 1966 con los *9 Evenings,* en el mítico *69th Regiment Armory*, el mismo lugar donde Marcel Duchamp y Francis Picabia habían inaugurado cincuenta años antes la vanguardia neoyorkina. Artistas como Robert Morris, Robert Whitman, Allan Kaprow, Claes Oldenburg y Oyvind Fahlström, músicos como Terry Riley y David Tudor, coreógrafas como Simone Forti, Yvonne Rainero o Lucinda Childs protagonizaron esta transformación. Entre las coincidencias: la cancelación de un sentido literalizable en beneficio de una indagación sobre la percepción y la experiencia directa, la apertura de la forma hacia la participación, la improvisación y el azar, la colaboración como autoría, la regla como forma, la cotidianidad como materia, lo interdisciplinar como principio… (Sánchez y Prieto, 2010, p. 88).

En este contexto, cabe también mencionar las propuestas de Joseph Beuys y del colectivo Fluxus, centradas ahora en la experiencia humana:

> Partiendo de la idea de fluido, se eliminaba toda barrera entre artes figurativas, teatro y música; palabras, sonido, y gesto; actor y público; creador y sociedad; vida y forma… Defendiendo un concepto antropológico de arte, Beuys señalaba la creatividad como facultad común a todos los hombres y postulaba la posibilidad de desarrollar en cualquier ámbito de la experiencia humana, y no sólo en el interior de la institución artística (Sánchez, 2002, p. 118).

Figura 102.
I like America and America Likes Me (1974), Joseph Bueys



Nota. La imagen muestra El cuerpo del artista. Fuente: René Block Gallery, Nueva York, p. 76.

Manifestaciones que permiten a Sánchez y Prieto (2010) insistir en que:

La performatividad se concreta de forma decisiva a partir de las prácticas conceptuales y minimalistas de los años sesenta cuando el *happening*, el arte de la acción y la "escultura expandida" comienzan a cuestionar el dispositivo de visibilidad.

Es decir, a criterio de esta investigación, se sitúa un marco que divide la realidad de la ficción, como insiste Diana Taylor (2011) en *Introducción. Performance, teoría y práctica*, XX, develando que ambas son simples construcciones, como el teatro.

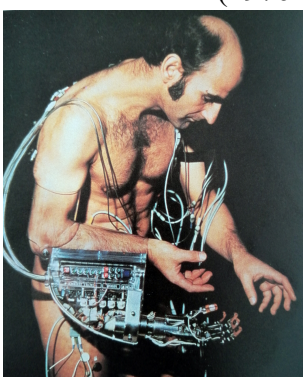
Las mismas que, junto a un sin número de manifestaciones, evidencian un cambio frente a la concepción del cuerpo, como sujeto político, sujeto objetualizado, fragmentado o suplantado por la tecnología o por otros lenguajes artísticos con los que se articula. Como refleja el análisis realizado por la historiadora de arte, Amelia Jones (2010), en el libro *El cuerpo del artista.* La autora en este texto menciona también como en los años sesenta:

> Los bailarines de la época pusieron en marcha una reformulación radical del cuerpo en movimiento. Mientras que el ballet había ocultado los arduos esfuerzos necesarios para realizar complicados movimientos –al igual que la crítica del movimiento moderno había ocultado al individuo personificado responsable de la abstracción "pura"–, la

> danza experimental de la década de 1960 reveló insistentemente el laborioso trabajo del cuerpo del bailarín (Jones, 2000, p. 26).

Así mismo se refiere al rol que cumple la pintura en el *action painting*, de creadores como Jackson Pollock (nacido en EE.UU. en 1956), en el cual el proceso físico de pintar es tan relevante como el resultado; y a la relación que se establece con la fotografía y otras "tecnologías de la imagen para explorar este distanciamiento y devolver una especie de corporalidad de peso al cuerpo privado de materialidad por la tecnología" (Jones, 2000, p. 35), como ocurre en el trabajo de Stelarc (nacido en EE.UU. en 1946).

Figura 103.
La tercera mano (1976-1980), Stelarc



Nota. La imagen muestra el cuerpo del artista. Fuente: *El cuerpo del artista de Amelia Jones,* p. 184.

Dicha obra recuerda a la autora de esta tesis las propuestas artísticas desarrollada en solitario por Marcellí Antúnez Roca, uno de los fundadores de La Fura dels Baus. La misma que el creador denomina *Sistematurgia* (2015) y que es recogida en una publicación bajo el mismo nombre que acompaña los recursos de su trabajo, posteriormente transformados en una instalación visual. En este compendio, se recoge el trabajo realizado por el artista durante los últimos treinta años en torno al arte y la tecnología. En varias de estas obras interviene su propio cuerpo mediante la utilización de esqueletos o vestuarios robóticos que le permiten interactuar con los dibujos que se proyectan o, a su vez, facilitan que el público sea el que pueda afectar al movimiento del cuerpo del artista.

Figura 104.
Transpermia (2004), Marcellí Antúnez Roca



Nota. Imagen tomada de Sistematurgia, p. 178.

Kantor y el lenguaje objetual de la guerra

La concepción plástica de la escena en el trabajo de Tadeuz Kantor (1984), resulta contundente desde la propuesta artística que desarrolla, así como a partir de las reflexiones de su libro *El teatro de la muerte*, donde reacciona contra el simple decorado en la escena:

> Durante el periodo constructivista y futurista, el teatro era el terreno privilegiado de las *manifestaciones del arte*. La "decoración teatral", al abandonar su función servil, "decorar", se transformó en el elemento dominante, funcional, organizador del espectáculo y expresión de su contenido. Además –y esto es lo más importante– se elevó a la categoría de obra de arte autónoma hasta asumir el riesgo y la responsabilidad del desarrollo de los movimientos artísticos radicales.
>
> Desde ese fecundo período, pasaron varios años, durante los cuales, lentamente, la escenografía teatral degeneró otra vez, volviendo a ser una *aplicación cómoda* y superficial de las formas y procedimientos de estilo del arte plástico, a medida que éstos se transformaban, abandonando los riesgos y responsabilidades de una intervención directa y auténtica en el futuro del arte. Este procedimiento vergonzoso no hacía más que facilitar la ilustración (Kantor, 1984, pp. 232-233).

Ante lo cual, no sorprende su propuesta, y su vínculo con la pintura, para desafiar a la mímesis de la razón, por medio de sus habilidades creativas:

> Parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas, que desde años atrás eran el punto neurálgico del arte, sometidas a transformaciones violentas y turbulencias que eran el testimonio –forzosamente contradictorio– de su vitalidad. Al ser pintor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad (Kantor, 1984, p. 233).

Sobre el mismo director polaco, Rosenzvaig (2008), subraya los estudios de Kantor de pintura y escenografía, que sugiere explican los elementos surrealistas en su obra, al mencionar como:

> En 1947, Kantor viaja a Francia. Allí se apasiona por los metales y las estructuras. Si bien no se considera un apasionado defensor del surrealismo, es en Francia donde logra tomar un conocimiento más profundo de este movimiento. A partir de ese encuentro, elabora un concepto del espacio como punto de partida. (Rosenzvaig, 2008, p. 16).

Lo que complementa al mencionar la influencia de la pintura polaca en el trabajo de Kantor:

> Mancevsky y Grottger se percibe en *Wielpole*. Kantor profesa una gran admiración por Mancevsky, en particular se nutre de un cuadro llamado *El círculo vicioso,* y también de *Melancolía*. De Grottger, pintor clásico, Kantor se inspira en ciertas composiciones militares como la de Cristo traspasado por las bayonetas, la actitud pensativa del cura, testigo impotente de la angustia y la necesidad de los hombres (Rosenzvaig, 2008, p. 105).

Figura 105.
Noche buena en Siberia (1892), Mancevsky



Nota. Imagen recuperada de https://www.wikiart.org/en/jacek-malczewski/christmas-eve-in-siberia-1892

Frente a lo cual resulta importante contrastar la intención de Kantor en torno a las formas abstractas que utiliza en sus obras:

> La imagen naturalista y su contemplación constituyen un obstáculo serio para la percepción de la obra de arte. Lo comprenderemos al tomar conciencia de que las formas naturalistas, objetivas (un castillo, un bosque, un sillón), se captan por medio del mecanismo cerebral, mientras que las formas abstractas, al no recordarnos nada, actúan directa y perfectamente, ya que alcanzan nuestro subconsciente: esto significa que el espectador las siente en lugar de analizarlas objetivamente.
>
> Por esta misma razón, las formas abstractas son capaces de expresar estados psíquicos; una es tranquila, concentrada, aislada; otras son chillonas, dispersas, se evitan unas a otras o se distraen; huidas, ascensos, caídas, esperas, cumplimientos, fricciones, desconfianzas, pueden exteriorizarse de ese modo. En este sistema, el objeto y el hombre atraen *toda la atención* sobre ellos.
>
> El ojo y el oído se concentrarán intensivamente en ellos, mientras la esfera de las formas abstractas penetrará en el subconsciente. (Kantor, 1984, p. 21).

Figura 106.
Portada del libro La clase muerta y Wielopole, Wielopole (1980), Tadeuz Kantor



Nota. Imagen recuperada de Recuperado de Kantor T, (2010). La clase muerta y Wielopole, Wielopole. Barcelona: Alba, portada.

Esta característica es posible asociar con su actividad performativa, pues es el primer artista en incursionar en el happening en su país, como recapitula la investigadora polaca Krystyna Czerni[134] (2015) en su libro *Tadeusz Kantor, Walking a Tightrope*. Así mismo, Kantor conceptualiza y no solo emplea los elementos de collage que toma para sus propuestas escénicas:

> La noción de libertad en el arte, definida y afirmada por primera vez en el surrealismo, en su programa de una realidad total e indivisible, es el principio mismo del arte nuevo. La obra de arte, encerrada en su estructura, resultado de la creación, de la expresión interior, de la representación –única, aislada y finalmente institucionalizada– se transformó en el obstáculo principal, en la barrera que había que franquear.
>
> La gran sabiduría del método del collage es cuestionar el derecho exclusivo del creador a la formación de la obra; ya no es el único que forma, que deja su impronta, que expresa (Kantor, 1984, p. 234).

[134] Libro editado por la Cricoteka.

Figura 107.
Homenaje a Maria Jarema (1968), Tadeuz Kantor



Nota. Fotografía de Jacek Maria Stoklosa. Recuperada de Czerni, K. (2015), p. 65.

A criterio de Czerni (2015), Kantor conjuga su gusto por la vanguardia, su atracción por la Bauhaus y su pasión por el simbolismo ruso. Su objetivo, sin duda era innovar la escena, mediante el intercambio, elemento fundamental de su grupo, Cricot 2:

> Contrariamente a lo que a veces se cree, Cricot 2 no es únicamente un teatro en busca de valores plásticos, sino un teatro de actores deseosos de encontrar, en el contacto con pintores y poetas de vanguardia, una renovación total del método escénico.
>
> El teatro Cricot 2 propone la idea de un teatro que se realice como obra de arte que no reconozca más que sus propias leyes y que no justifique más que su propia existencia.
>
> Opuesto a un teatro reducido a un papel subalterno, sobre todo en relación con la literatura, un teatro que se envilece cada vez más como una estúpida reproducción de las escenas de la vida, que pierde irremediablemente el instinto del teatro, el sentido de la libertad creadora y la fuerza de sus propias formas de expresión y de acción. (Kantor, 1984, p. 29)

Recursos que le permitían a su vez desafiar la lógica dominante:

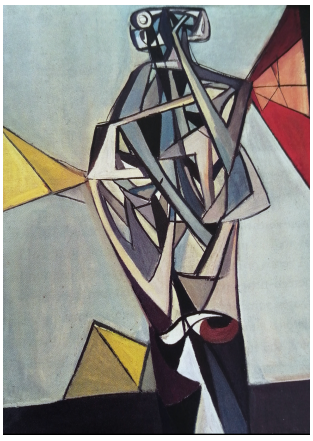
> Al crear situaciones escénicas insólitas, al asociar lo dispar, se llega a un todo contrario a la lógica de la vida de cada día y regido por una lógica autónoma y esto es esencial. (Kantor, 1984, pp 30-31)

Inevitablemente, en este sendero, Kantor también se cuestionaba por la totalidad en su trabajo:

> El crecimiento y el refuerzo de la ilusión y de la autenticidad deben alcanzarse por la gradación: desde la acentuación, lo provisorio, los tanteos "a distancia" –pasando por diferentes etapas– hasta una metamorfosis completa y un compromiso entero, es decir, hasta *la ilusión total.* (Kantor, 1984, p. 19)

Para Czerni (2015) la idea de totalidad en Kantor radica en no poder distinguir donde empieza el teatro y donde la pintura. A su vez recuerda como Kantor asociaba el espacio con la figura del paraguas, su elemento de utilería predilecto, que forma parte también de su obra pictórica.

Figura 108.
Hombre con paraguas (1949), Tadeuz Kantor



Nota. Fotografía recuperada de Czerni, K. (2015), p. 33.

Sin duda la capacidad subjetiva de los elementos en escena es particularmente potente en la propuesta de Tadeuz Kantor, la misma que a su vez forma parte del testimonio de un duro periodo en Polonia, como lo expresa Shaday Larios (2018):

> La vida independiente, extraña, inherente a la materia insignificante es para Kantor igualmente una metafísica. Sucede que Kantor le dio otros nombres (Teatro informal, Teatro cero, Teatro de la muerte, etc.) a esa esfera de extrañamiento, ya que nunca constituyó un "teatro metafísico" como tal. Inventó sus tácticas de *poetización* de los objetos de categoría inferior, conforme a la naturaleza de sus particulares revelaciones metafísicas, las primeras de ellas en los años de su desencanto hacia la figura del hombre. (Larios, 2018, p. 158)

Esta misma sensibilidad frente a los objetos resulta también relevante para Rosenzvaig (2008), quien señala:

> Desde sus comienzos en el teatro, Kantor se siente atraído por el mundo inaprensible del objeto. El sujeto está imposibilitado de develar su misterio, su enigma de no conocerse a sí mismo y también de ser él mismo; es el sujeto el discapacitado de arrancarle su misterio, de forzarlo como a otro. El sujeto no puede nada, porque el objeto es otro. En el intento por develar su enigma, el sujeto cae prisionero de su propia ilusión, mientras que el objeto, inaccesible, continúa su periplo por el mundo, sobreviviendo al hombre. (Rosenzvaig, 2008, p. 95)

Lo mismo que representan la parábola de un momento dolorosamente concreto, como lo remarca Rosenzvaig:

> Son recuerdos de los tiempos de guerra y de los campos de concentración elevados al rango de una parábola de la contemporaneidad. Maniquíes contrahechos, cuerpos humanos mutilados, sacos, tubos, cuerdas, zapatos… Estos y otros son los elementos de sus escenografías. Alrededor de ese gran basurero, y en su interior, se arrastran y entierran los seres humanos. (Rosenzvaig, 2008, p. 15)

Figura 109.
Que reinventen los artistas (1987), Tadeuz Kantor



Nota. Fotografía de Marek Grotowski. Recuperada de Czerni (2015), p. 70.

Así mismo, se refiere a la novela de la cual Kantor partirá para introducir maniquíes en la escena:

> *"Las tiendas de color canela"* fue de gran inspiración para Tadeusz Kantor. Schultz inventa un nuevo Génesis a partir de la naturaleza de los maniquíes; no necesita viajar como Gordon Craig al Asia Menor para espiar a la supermarioneta. En tres capítulos, se introduce en temas que después serán una constante en Kantor. El hombre convertido en un objeto pestilente, indigno a la mirada de los otros, recubierto de pústulas como Job, arrastrado como una cucaracha humana para Franz Kafka o en maniquíes prisioneros de sus propios gestos, imposibilitados de responder a la mirada de los otros, sosteniendo una trágica lucha contra un gesto estampado de por vida. (Rosenzvaig, 2008, p. 24)

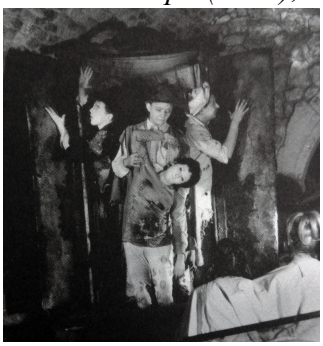
Para luego acotar que:

> Schultz pregona la idea de un nuevo génesis, no con el deseo de competir o igualar a Dios, sino con la idea de ser creadores en nuestra propia baja esfera. En este nuevo Génesis, el otro, el hombre, será creado a imagen y semejanza del maniquí. Cada actor representará un solo gesto. (Rosenzvaig, 2008, p. 25)

Planteamientos que recuerda a la autora de esta tesis el criterio del autor, cuando señala:

> Su aparición concuerda con la convicción, cada vez más poderosa, de que la vida sólo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y de recurso a la muerte, a través de las apariencias, la vacuidad, la ausencia de todo mensaje. En mi teatro, un maniquí debe transformarse en un MODELO que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos —un modelo para el ACTOR VIVO. (Kantor, 1984, p. 247)

Figura 110.
Casa de campo (1961), Tadeuz Kantor



Nota. Fotografía de Aleksander Wasilewicz. Recuperada de Tadeuz Kantor´s Exhibitin, 2018, Cricoteca (folleto de la exhibición, sin paginado).

Ante estas apreciaciones es posible recordar la propuesta escénica del grupo argentino el Periférico de Objetos, conformado a finales de los años ochenta a partir de su inquietud llevar la estética de los títeres al teatro de adultos, en el cual asumen "la existencia corrompida de los objetos" (Ferreyra, 2015, p. 172), como señala Sandra Ferreyra (2015), en su tesis doctoral *La formación dramática de lo inefable: Moti y el teatro emergente de los años noventa*. En este contexto, es posible recapitular especialmente los planeamientos de Ferreyra (2015) en torno a la obra *Cámara Gesell* [135](1994), dirigida por Daniel Veronese (nacido en Argentina en 1955) cuando señala que es:

[135] Es posible ver la obra en el siguiente link:
https://www.youtube.com/watch?v=5KdVglq2ql0

El espectáculo en el que el Periférico de Objetos aborda más claramente la subjetividad a partir de la relación dialéctica de los extremos de la existencia humana. Por un lado, nos encontramos de lleno con el deseo de Tomás que, como señala Veronese, tiene como punto de partida la producción de una realidad alternativa a lo dado periférica: "Tomás, un niño que se siente impulsado a abandonar su familia ya que considera que sus padres no son eso con los que vive. Que sus verdaderos padres, los que el merecer, ya vendrán a buscarlo." (Veronese, 1999, como se citó en Ferreyra, 2015, pp. 172-173)

Figura 111.
Cámara Gessell (1994), Daniel Vernose



Nota. captura de pantalla recuperada de https://www.youtube.com/watch?v=5KdVglq2ql0

De igual manera, el sentido de vacuidad presente, está latente en las características musicales que Kantor lleva a la escena y para las que recurre a la música, que "marca el ritmo de la actuación. Cuando no hay música, el ritmo es sostenido sólo por los actores o por el sonido de los objetos, o bien por el silencio" (Rosenzvaig, 2008, p. 73).

Otro recurso importante es el Embalaje, como él lo define su creador:

¡ENBALAJE!

Marcado por las cifras de su tiempo,

de su peso,

por direcciones de destino,

por símbolos de poder

con fuerza de encantamientos,

cubierto de promesas de eficacia,

durabilidad,

perfección.

(Kantor, 1984, p. 65)

El mismo que es calificado como el espacio para el misterio, o que escapa a la razón. Esta última frase es un apunte de la autora de esta tesis, consecuencia del siguiente fragmento: “La acción misma del *empaquetado* esconde en sí una necesidad muy humana y una pasión por la conversación, la aislación, la duración, la transmisión, así como un gusto por lo desconocido y el misterio” (Kantor, 1984, p. 68).

Su concepción del texto resulta utilitaria a ojos de esta investigación, más que literaria, sin restar las características poéticas que en la experimentación se alcanzan, como él mismo señala:

En mi realización final

el texto dramático

no está representado,

sino discutido, comentado;

los actores lo toman, lo tiran,

vuelven a él,

lo repiten;

los papeles no están

indisolublemente ligados

a tal persona. (Kantor, 1984, p. 87)

A criterio de esta investigación, el proceso enriquece la carga subjetiva de sus textos. Ante lo cual, se evidencia como Kantor asume el reto de la palabra como arte, desde las tablas: "No es la literatura quien debe entrar en el terreno teatral, es el teatro quien debe asumir los riesgos –llegado el caso, aventurarse fuera de su propia esfera. Entrar en el terreno de la literatura–" (Kantor, 1984, p. 230)

Cabe mencionar, finalmente, que la crudeza de sus obras nunca es explícita, pues como señala Czerni, "las muerte, persecución y violación, por ejemplo, no se muestran directamente, el impacto de los elementos en escena puedes ser tan contundentes como resultaría un documental sobre este momento histórico en cuestión" (Czerni, 2015, p. 68).

Pina Bausch, expresar lo que las palabras no alcanzan a decir

Como se aclaró anteriormente al abordar algunas características del ballet y del performance, en este caso es importante acercarse en alguna medida a las propuestas de danza teatro creada por una innovadora en este campo, Pina Bausch (nacida en Alemania en 1940). En el documental biográfico sobre Pina Bausch[136] (1991), se enfatizan las características de su propuesta de danza-teatro que le permite expresar con el cuerpo, por medio del cual se transmite el drama, lo que en ocasiones el lenguaje verbal ya no alcanzan a explicar. Entre los ejemplos se menciona la obra *Barba Azúl*[137] (1977), en la que la violencia de género es el tema central de la estremecedora propuesta con imágenes que expresan una realidad estremecedora, característica latente en la obra de Bausch.

[136]Se puede ver el documental en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=snGwb6D-BHE
[137] La obra completa puede ser vista en el siguiente link: https://vimeo.com/334000320

Figura 112.
Barba Azul (1977), Pina Bausch



Nota. Fotograma recuperado de https://vimeo.com/334000320

Así mismo, cabe mencionar los planteamientos de Patrice Pavis (2016), dentro de *su Diccionario de la peformance y del teatro contemporáneo*, al señalar en su entrada sobre Teatro-danza, que:

> Muchos espectáculos de teatro-danza continúan acaparando la atención de los espectadores, aun si el término apareciera un poco pasado de moda y muy vinculado al contexto de los años sesenta, y en especial a la obra de Pina Bausch (1940-2009), cuya *Tanztheater* (término que sería mejor traducir como "teatro danzado" y no como "teatro-danza") tuvo un éxito mundial e inspiró a gran número de artistas del teatro y la danza. El término se remonta a Laban y a Joss en la década de 1920, antes de que fuera utilizado a propósito de Pina Baush.
>
> La expansión fenomenal de la danza, la hibridación* constante de las artes, así como las expresiones interartísticas y multiculturales, explican el éxito del teatro-danza y su conservación bajo otras formas de apelación, teatro físico y *physical theater.* (Pavis, 2016, pp. 331-332)

Así mismo, el texto recoge las influencias de Bausch en creadores como el director de escena Jean Fabre (Bélgica, 1958). Apreciación que permite a la *autora de esta tesis relacionar*

algunos rasgos de la obra de Jean Fabre, Belgium Rules[138] (2017), en la cual se reflexiona sobre la identidad y el absurdo. Característica que le acercan en alguna medida, a ojos de esta investigación, el planteamiento de la obra con el conconflicto de la dualidad que se ha mostrado en las anteriores obras latinoamericanas antes abordadas. En el caso de Bélgica, a criterio de Fabre, y como la obra evidencia, hay vínculos en el país que no terminan de cohesionarse, razón por la que repara en nombrarla como "Absurdistán", recurriendo al humor como herramienta de trabajo. En la pieza utiliza una coreografía recurrente y físicamente extenuante, en la que se hace un recuento de las reglas que un belga debe seguir continuamente para serlo, en ellas es posible ubicar la repetición y el intenso trabajo físico de Bausch, para crear, como se aprecia en el documental Pina Bausch (de 1991). A su vez, esta coreografía se refleja lo extenuante de esta condición de constante tensión, con una identidad en conflicto. Apreciaciones propias de este estudio.

Figura 113.
Belguim Rules (2017), Jan Fabre



Nota. Imagen recuperada de https://www.focus-wtv.be/nieuws/fabres-belgian-rulesbelgium-rules-premi%C3%A8re

Els Comediants y su carnaval de lenguajes

[138] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el Teatre Lluire, el 20 de julio del 2018, en el marco del Grec, Festival de Barcelona.

María José Sánchez (2017), en su artículo, *La tradición medieval en la escena contemporánea española. Dimonis de Comediants* recapitula como el grupo español, creado en 1971 y dirigido por Joan Font i Pujol, Els Comediants "constituye uno de los grupos más consolidados del panorama teatral español desde el final de la dictadura franquista y hasta nuestros días" (María José Sánchez, 2017, p. 228). Así mismo, señala que en *Dimonis* (1981), obra que hasta el día de hoy sigue vigente, dentro de los recursos que utilizan:

> La música, en directo, combina ritmos ternarios, reiterativos y contundentes inspirados, según los propios miembros del grupo confesaban, en composiciones antiguas de tipo folklórico o ritual que acentuaban este carácter en el espectáculo y que creaban una atmósfera de celebración, de fiesta, alegría y gusto por la vida, al que contribuían además el efecto embriagador de la pólvora. (p. 239).

Así mismo, resalta como desde la plástica:

> El espectáculo era marcadamente plástico y, con ocasión del repunte de los espectáculos de calle en la España de los años ochenta, retomaba elementos venidos de las tradiciones festivas mediterráneas: los bailes de diablos, los corredores, la fiesta carnavalesca, la pólvora, etc., y los demonios, sus protagonistas, parecían tomar la ciudad e inducir a sus habitantes al placer de vivir (Sánchez, 2017, p. 229).

María José Sánchez (2017), en este caso, apunta que la estética de Els Comediants representa el carnaval medieval y el mundo al revés que presenta; característica que a criterio de la autora de esta investigación está también presente en diversas creaciones que el mismo grupo propone en diversos formatos artísticos. Es decir, que podrían ser, en alguna medida, precursores de la "transmedialidad externa" como aquí se denomina, si se considera que además de conjugar la música y la plástica de forma directa en sus montajes, han creado obras por fuera de la escena, a las que también se menciona, aunque brevemente, en el documental

El Comediants, con el sol en la maleta (RTVE, 2013), cuando allí se señala que han producido publicaciones y discos con la música de sus obras y también múltiples productos audiovisuales.

Su página web[139], recoge los más de treinta productos audiovisuales que incluyen un DVD interactivos, como *La pequeña Flauta Mágica* (2003); una serie de televisión con 13 capítulos: *Teveo de noche*, (1990); películas, como *Karnabal* (1985), cabe mencionar que está última "se presentó en la Muestra de Cine del Mediterráneo de Valencia y a la XLII Muestra Internazionale de Cinema de Venecia" (Comediants, 2010).

Figura 114.
Karnaval (1985), Els Comediants



Nota. Captura de pantalla recuperada de http://comediants.com/?p=891&lang=es

Sus publicaciones, llevan el mundo visual de sus obras a los libros (Comediants, 2010), en su página aparecen algunas como *Sol, solet. Versión libre, sensorial, cósmica y literaria de Sol Solet* (1984) y *Sueños. Libros para leer a oscuras* (1990), tal como cuatro discos que recogen la música compuesta para sus obras escénicas, así mismo enumeran nueve exposiciones plásticas y de objetos, creadas a partir de su mundo escénico (Comediantes, 2010).

[139] Se puede acceder a la página en este link: http://comediants.com/?p=891&lang=es

Figura 115.
Objetos creados a partir del mundo escénico de Els Comediants



Nota. Imagen recuperada de http://comediants.com/?p=884&lang=es

Si bien se trata de obras multidisciplinarias, su visión carnavalesca del mundo, se emplaza en diversos formatos (apunte propio de este estudio), pero no siempre artísticos, pues entre sus producciones audiovisuales existen propagandas comerciales.

Wilson y la percepción como narración

Los vínculos de Robert Wilson (nacido en EE.UU. en 1941) con la arquitectura como campo de estudios, así como sus vivencias personales en entornos cercanos al autismo, la sordera y a otras formas de comprensión de la realidad, como se reseña en el libro *Robert Wilson*, de Miguel Morey y Carmen Pardo[140] (2003), constituyen un antecedente clarificador frente a sus propuestas artísticas, en las que resalta el manejo de la luz, la plástica, el sonido y el cuerpo, como construcciones poéticas. Así se articulan con esta característica su acercamiento a los lenguajes que sus obras convocan, como los mencionados por López Antuñano (2016), en torno al influjo que toma de la danza para analizar el movimiento del cuerpo, también como construcción arquitectónica; así como su colaboración con músicos de renombre y la participación en obras en las que explora la instalación y el arte escénico, para posteriormente insistir en que sus obras "destacan por el planteamiento espacial, el diseño de

[140] Catedráticos, especializados en filosofía, en la Universidad de Barcelona https://www.casadellibro.com/libros-ebooks/carmen-pardo/90028

luces y el espacio sonoro" (López Antuñano, 2016, p. 156), y recordar el aporte que ya Lehmann reconocía en Wilson, en la escena contemporánea.

Henri Goebbels (2015) –director alemán del que López Antuñano (2016) resalta su vínculo con la música en la escena–, en su artículo *The Mystery of Sign: for Robert Wilson*, la propuesta escénica de este último se distingue por su búsqueda de la totalidad. Considera Goebbels (2015) la propuesta wagneriana, sin embargo, piensa que la unidad se alcanza gracias a la independencia que les otorga a sus diversos recursos escénicos, a los cuales, por su capacidad discursiva, los mira como recursos épicos.

Además, Goebbels (2015) resalta el manejo de estos recursos, en los que identifica como Wilson independiza el movimiento del discurso, separando el texto de lo que ocurre en el escenario y de lo que realizan actores o bailarines; la fragmentación del cuerpo, que existe literalmente por partes, gracias al uso de la luz, ya sea en la mano, la cabeza, el pie que son capaces a su vez de trasmitir una historia. Así mismo, resalta el manejo de la luz como un lenguaje artístico autónomo, así como el de la música y el sonido. De este último, identifica la capacidad de Wilson para generar un estado en el que la simple escucha del texto, más allá de su contenido, ya plantea una experiencia para el espectador.

Experiencia absolutamente subjetiva, atravesada por la sensibilidad sin mediación que genera en la autora de esta tesis la obra *Mary said what she said* (2019), a la que asiste[141]. La pasión e inquietud de la reina se tramite en la potencia corporal y la voz de Isabelle Huppert (nacida en Francia en 1973) que se escucha hipnóticamente, entre las imágenes oníricas que se representan en escena como cuadros llenos de humo que se construyen gracias a la luz. La música de Ludovico Einaudi (nacido en Italia en 1955) se reconoce, a partir de su sutileza, que

[141] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el Teatre Lliure, el 21 de julio del 2019, en el marco del Grec, Festival de Barcelona.

le resulta monumental, como el pequeño tacón que la actriz coloca en la escena. Entonces la delicadeza y la intensidad se confrontan con la muerte.

Figura 116.
Mary said what she said (2019), Robert Wilson



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Así, en función de los planteamientos de Lehmann (2006), que abogan por un equilibrio de las formas en escena y que son reconocidos por pensadores como Chevallier (2011), como tensiones que articulan un patrón menor en respuesta al poder, resulta más que adecuado para quien se encuentra articulando estas ideas, vincular este proceso al fin didáctico del teatro inherente desde sus orígenes y a los actuales planteamientos de la Neurociencia. En el texto *Neuroproceso, de la enseñanza y del aprendizaje,* Manuel Herrera Izaguirre[142] (2017) se especifica que para generar sentido no solo se requiere activar la atención, también es fundamental el sistema emocional ya que "detecta informaciones sensoriales que expresan algo", es decir que aluden a otras formas de entender, noción con la que el teatro viene experimentando, una vez más, antes que la Neurociencia se percate sobre sus efectos en el cerebro (por ende en la sensibilidad) del ser humano, que comprende esferas más allá de la razón.

[142] Catedrático de la Universidad de San Marcos, especializado en Educación. Mayor información en el siguiente link: https://www.researchgate.net/profile/Manuel_Izaguirre_Sotomayor

La Fura dels Baus, ritualidad transgresora en múltiples formatos

Mercè Saumell [143] (2007 y 2019), en su texto, *La Fura dels Baus: Scenes for the Twenty-First Century*, y en su libro *La Fura dels Baus en cuarentena. 40 años de trayectoria grupal 1979-2019* realiza un recorrido por la evolución del grupo catalán. Aborda las características urbanas que lo separan de sus predecesores (como Els Comediants). Las que se vuelven palpables desde sus trabajos en espacios abiertos, con maquinaria y tecnología de punta; hasta sus obras de sala, sus macro espectáculos y sus montajes de ópera (Saumell, 2007). Así mismo, recalca la correlación simbiótica que generan entre el cuerpo humano, los cuerpos que dan vida y el uso de maquinaria escénica hipertecnológica –además menciona la particular característica del grupo, que actualmente cuenta con seis directores, los cuales son miembros de la agrupación desde sus primeros años: Miki Espuma, Jünger Müller, Àlex Ollé, Carlus Padrissa y Pere Tantiña– (Saumell, 2019).

Saumell (2007) identifica a la obra *Accions* (1983) como el momento en el que se consolida el estilo "furero", caracterizado por los lenguajes que utiliza e impregna de una actitud audaz y desafiante. Recalca que se trabaja de forma cercana al público, en medio de un grupo de hombres que destrozan a combazos un auto en cada representación. Así mismo, el en prólogo se recoge una apreciación de Àlex Ollé, que resulta importante para este estudio, cuando centra el acento de sus lenguajes en una dramaturgia dirigida a las sensaciones.

Posteriormente, se vuelve a hacer referencia a los planteamientos de este integrante de la Fura, cuando señala que las propuestas de su grupo en torno a la visualidad y el uso del espacio, están inmersas dentro del ADN que comparten, a lo que posteriormente la autora añadirá su tendencia performática (Saumell, 2019).

[143] Docente investigadora del Institut del Teatre, en Barcelona. Más información en el siguiente link: https://www.institutdelteatre.cat/estudis/professorat/id468/saumell-verges-m-merce.htm

Así mismo, se refiere al estrecha relación que guardan con la música, y señala que se consideran un "colectivo de teatro-música", y resaltan la potencia de su gesto actoral en simbiosis con el gesto musical. Posteriormente, sobre su relación con el mundo de la plástica, acota que:

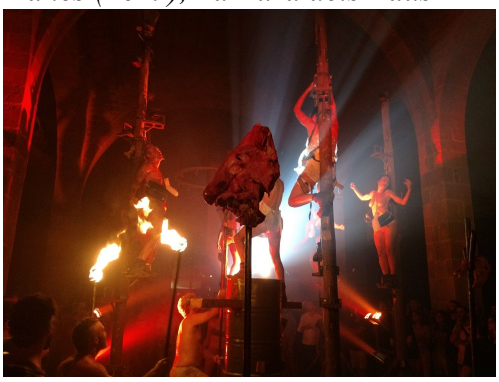
> En los últimos años, destaca el fichaje de la pintora Lita Cabellut para la puesta en escena de *Le siège de Conrinthe* (2017) y *Karl* (2019), ambas dirigidas por Padrissa. Este nivel de cocreación con artistas plásticos había sido muy poco frecuente en el ámbito nacional, solo encontraríamos algunos precedentes como el de Joan Miró para el espectáculo *Mori el Merma* (1978), de La Claca." (Saumell, 2019, p. 469 POS)

Al referirse a *Manes* (1996), menciona que es la última obra de la segunda trilogía que la agrupación emprende, en la que se perfila ya el interés por la tecnología. Posteriormente señala que:

> Cerraba un ciclo y contenía referentes desarrollados en los anteriores, como la comida, el sexo, la vida y la muerte. El *tempo* vuelve a ser el de lo vivido, no el de lo narrado, y de nuevo crece la expectación del público ante el aparente caos escénico. El espacio en el que se desarrolla se concibe asimétrico, difícil de controlar por parte del público, y la luz lo diversifica en diferentes atmósferas, algunas cercanas a un ambiente "disco". También es el primer espectáculo *furero* de autor, firmado únicamente por Pera Tantiña. De dimensiones más reducidas que los anteriores, llama la atención su carácter más artesanal. Esta fue una producción muy bien dimensionada para cubrir giras en una sola furgoneta y, al mismo tiempo, rendir homenaje a los inicios del colectivo…*Manes* es un caso singular en el teatro catalán de creación y sería de gran interés establecer un comparativo ente la recepción de *Manes* (de 1996) y la que tiene ahora en 2019. (Saumell, 2019, pp 427-438 POS)

La autora de esta investigación asistió a la puesta en escena de *Manes* en el 2019[144], a su criterio, más que el caos escénico, que era ya previsible y por ende menos sorprendente, le llama la atención el mundo primordial que la pieza genera. Apreciación que cree está en el trasfondo de la propuesta *furera*, quizás también inmersa en una profunda necesidad de romper estructuras, no solo políticas (pues el grupo se consolida tras el fin de la dictadura), sino también humanas. Es decir, indaga en la ritualidad, como momento de exceso, ruptura y digresión, que permite la creación humana. Así, recuerda verse rodeada de seres sensuales, entre sangre y carne.

Figura 117.
Manes (2019), La Fura dels Baus



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Idea que encuentra resonancias en la versión de la ópera *La Creación* (2017), dirigida por Carlus Padrissa, a partir de la pieza de Haydn, a la que también, acudió la autora que se encuentra articulando estos planteamientos. Viene a su mente una de las frases de la ópera, que se escuchan y se proyectan en una inmensa pantalla, donde se recrea el ADN humano. Después de que la frase se leyera y escuchara en la sala, pudo percibir la *sorpresa* o incluso molestia que causó en el público. En ella se planteaba que el ser humano era la concreción de solo una de las tantas posibilidades existentes. Cabe recordar, como reza el programa de mano que, en esta pieza, Haydn se centra en "la proclamación de la humanidad a imagen de Dios, concepción

[144] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra en el Museo Marítimo de Barcelona, el 17 de julio de 2019, en el marco del Grec, Festival de Barcelona.

típica de la Ilustración" (Cabe mencionar que la obra se estrenaba en el Teatro-Auditorio San Lorenzo del Escorial, 2018), visión que más que conciliadora, como señala esta hoja de sala, resulta desafiante y devela una necesidad aún vigente de romper esquemas.

Figura 118.
La Creación (2017), La Fura dels Baus



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Apuntes para esbozar la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

El diálogo entre artísticas y lenguajes que se desarrolla en la Vanguardia introduce campos para la experimentación con el sonido e indagan también en las posibilidades del espacio; así mismo permiten el intercambio entre disciplinas que van tomando elementos de otros lenguajes para sus propuestas artísticas, incluso para la dramaturgia. Recursos de los que la "dramaturgia basada en la transmedialidad" puede partir para crear obras en otros formatos artísticas que se conecten con la escena, pero se emplacen por fuera del montaje teatral.

Así mismo la mirada que desafía la razón como única e invariable está presente y es la que se ve desafiada, como se evidencia en los diferentes apartados de este capítulo; actitud que se puede encontrar especialmente en las propuestas de Artaud y que posteriormente configuran a la escena desde un espacio de contemplación, en el que un nuevo tipo de diálogo se establece, al interior de la obra y también con el espectador, se produce un espacio de fuga, en el que otras formas de relación son posibles, por medio de los sentidos. Existe una necesidad de expresar

la dualidad en una sociedad aparentemente armónica, la otra cara de la razón, que forma parte del ser humano y está en este contexto oculta, ella es la que busca manifestarse, hacía nuevas formas de entender. Existen ecos de esta necesidad que se pueden encontrar a su vez en las propuestas performáticas y del teatro hecho danza; así como en los planteamientos escénico en torno a la idea de paisaje (Lehmann, 2006). Así, los espacios que en esta tesis se sitúan en torno a la "transmedialidad externa" deberían también manifestar la dualidad que quiere expresarse o, como se vio al contrastar los ejemplos con obras de América Latina, esta contraposición servirá para expresar la dualidad en conflicto exacerbado, dependiendo del camino que se escoja, o más bien, del contexto desde el cual se formule la obra.

8. Los recursos del teatro político y documental

El cuestionamiento en torno a los recursos escénicos concebidos para incrementar la reflexión en el espectador, parecería ser a ojos de la presente investigación, un componente experimental fundamental para el desarrollo del teatro, también vigente en las propuestas documentales, que parten de los lenguajes articulados por el teatro político. Así mismo, a criterio de la autora de esta investigación, el análisis de dichos procesos, permite establecer como el territorio del gesto se desborda sobre los lenguajes escogidos para la escena, que aportan para la construcción de actitudes totales y refuerzan una mirada crítica sobre la realidad, por medio de sus posibilidades expresivas. Por lo cual, se revisarán posturas que parten de los planteamientos en torno a los recursos escénicos utilizados en creadores como Erwin Piscator (nacido en Alemania en 1893), Bertolt Brecht (nacido en Alemania en 1898) y Peter Weiss (nacido en Alemania en 1916); así como en obras de la actual vertiente documental y relacional, que problematizan la difusa brecha entre la realidad y la ficción.

Los recursos poéticos de Erwin Piscator y sus lenguajes en escena

José Antonio Sánchez (1999) menciona que, al igual que el polifacético director Max Reinhart, Erwin Piscator buscaba construir obras totales, continuando de alguna manera los postulados de Wagner. Si bien, el autor español considera que Reinhart pone el énfasis en las atmósferas, Piscator se detiene en el texto, acentuando la historia, que pretendía la "comprensión correcta del acontecimiento histórico" (Sánchez, 1999, p. 74); para lo cual, el director alemán, promotor del teatro político, recurría a lo que califica como "discursos auténticos". Cabe mencionar, como recapitula Juan Pedro Enrile[145] (2016) en su libro *Teatro Relacional*, la importancia del aporte de Piscator, cuando "introduce el concepto de Teatro

[145] Investigador y catedrático español, especialista en teatro relacional, actualmente es profesor de la RESAD, como se resume en su libro Teatro Relacional.

Político en el campo del arte con una pregunta fundacional en la estética política: ¿cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?" (Enrile, 2016, p. 103). Más adelante resalta la importancia del montaje que Piscator realiza en 1963, *El vicario,* escrita por el dramaturgo Rolf Hotchhuth (nacido en Alemania en 1931), una obra que sienta las bases del "teatro documento", forma escénica que introduce en las tablas elementos históricos concretos, es decir documentos, como lo refiere el mismo autor. En este caso, la obra denuncia "la pasividad del Papá Pío XII ante los crímenes nazis en Europa." (Enrile, 2016, p. 121)

Esta visión, en alguna medida, se asemeja a los comentarios de la actriz y directora Judith Malina (The New School, 2012), en la presentación de su libro, *El cuaderno de notas de Piscator*. Ella recapitula las clases recibidas, a cargo del que fue su maestro. Insiste en una, especialmente relevante. En ella, Piscator se refiere al compromiso social y político inmerso en el teatro, lo cual a criterio de la presente investigación albergaría la autenticidad que el director alemán anhelaba. Para él, existe un importante vínculo entre el teatro, la reflexión y el pensamiento. Estas serían las condiciones que lo vuelven un arte político, consciente y sobre todo clarificador. Postura también latente en las propuestas de la agrupación artística que Malina forma, junto al actor, director y pintor Julian Beck (nacido en Nueva York en 1925), el Living Theater. Grupo catalogado como parte del expresionismo abstracto que surge en Nueva York, vinculado a una fuerte consciencia política entorno a la existencia del ser humano; idea que será la principal pauta de su propuesta estética; en la cual es posible reconocer las influencias del happening, sus vínculos con las artes plásticas, y su cercanía, también, con las posturas de Artaud (a quien se abordó a profundidad en el anterior apartado), como se recoge en el documental sobre esta agrupación titulado *Signals through the Flames* (Mistic Fire Video, 1983). A lo cual, es posible acotar, como lo hará Enrile (2016), sobre la importancia del carácter comunitario de sus creaciones, tanto dentro del proceso, como en la relación con el

público; así, mismo, cabe mencionar la importancia de "los aspectos formales del lenguaje… para ellos primordiales" (Oliva y Torres, 1994, p. 409), a los que se refieren César Oliva y Francisco Torres Monreal[146] en su libro *Historia básica del arte Escénico*. Lo cual, permite a ojos de esta tesis, evidenciar la necesidad de plasmar un discurso político, por medio de las herramientas escénicas y los múltiples lenguajes que estas convocan. Las mismas que en el caso del Living Theater llegan a alterar la cotidianidad exterior del teatro. A partir de lo cual, sus obras fueron suspendidas en múltiples ocasiones por alterar el orden establecido, tanto en Europa, Estados Unidos y Brasil, como lo registran las múltiples fuentes en torno a su trabajo.

Figura 119.
Hop lá, nous vivons, de Ernst Toller, dirigida por Erwin Piscator



Nota. Fuente: Degaine, A. (1992). Histoire de Theatre Dessinée. Francia: Nizet, p. 344.

Figura 120.
Paradise Now (1969), Living Theater



Nota. Autor: Fabio Donato. Recuperado de http://www.madrenapoli.it/en/collection/living-theatre-julian-beck-fabio-donato-mario-franco/

[146] Ambos son españoles, creadores teatrales y docentes investigadores del área en la Universidad de Murcia, como lo menciona la publicación.

En este contexto, a los ojos del presente estudio, los recursos espectaculares utilizados y difundidos por Piscator no serían en ninguna medida gratuitos y mucho menos las influencias que establecen. A partir de la lectura de varios textos de Sánchez (1999, 2002, 1992) y de la síntesis realizada por André Degaine (1992) es posible enumerarlos: plataformas giratorias para el escenario, que contaban también con niveles móviles, elevadores, cintas transportadoras, escaleras, puentes motorizados, proyecciones de imágenes estáticas o en movimiento (provenientes del cine), amplificación de sonido; el uso de recortes de periódicos, proclamas, fotografías, carteles que explican la acción; así mismo, resaltan su concepción particular de partitura escénica, que enfatiza la simultaneidad y el montaje, por medio de la revista.

Frente a la evidente recursividad de Piscator y su espectacularidad, el director Jack Garfein (nacido en EE.UU. en 1930), destaca el uso poético de los recursos tecnológicos a los que recurría y menciona específicamente, los videos, *films*, *slides*, así como el sonido y las luces, recalcando la potencia y belleza de estos en escena. De igual manera, Malina rescata que estos elementos buscaban incrementar en la audiencia el impacto de la historia abordada (The New School, 2012). Es decir, reforzaban el discurso que Piscator buscaba trasmitir, cada uno desde su propio lenguaje.

Este criterio, para la autora de la presente investigación, recuerda los postulados de Brecht, para quien "la utilización de la proyección, introducida genialmente por Piscator, convirtió el decorado en un actor más. Presentarlo como tal es una tarea constructiva de los escenógrafos. "Todo lo que haya en el escenario se tiene que transformar cuando entre en escena el actor" (Brecht, 2004, p. 222). De forma similar, María de la O Oliva Herrer[147] (2007), en su libro *Drama y narración* señala que:

[147] Catedrática especializada en filología germana, actualmente se desempeña en al Universidad de Valladolid. Es posible acceder a más información en el siguiente link: http://www5.uva.es/ffya/maria-o-oliva-herrer

> Para Piscator, el hombre que aparece en el escenario pertenece a una capa social y desempeña una función social, lo que implica que se convierta en un ser político, y deje de ser hombre naturalista resignado ante una situación que le desagrada y le supera. Con todos los recursos escénicos que Piscator despliega, se pone en relación en este tipo de drama la representación escénica con la propia vida, elevando la escena privada al plano histórico-social. (Oliva Herrer, 2007, p. 27)

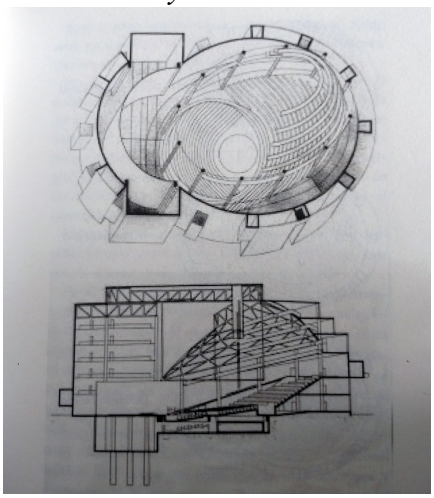
No resulta sorprendente para el escrito que aquí se está elaborando que las necesidades creativas latentes en las propuestas de Piscator, al servicio de objetivos concretos, permitan el posterior acercamiento a Walter Gropius (2019), artista del movimiento Bauhaus (movimiento cuyo análisis se incluye también en el capítulo anterior, desde un acercamiento ligado a la plástica), quien, en la introducción del libro *El teatro de la Bauhaus* aborda la estimulación de doble vía entre el teatro y las propuestas del movimiento al que este último pertenece. Sobre este encuentro, el renombrado arquitecto, recapitula como se planteó la construcción del que denomina "Teatro total", edificio que nunca se llegó a construir por la guerra, pero cuyos planteamientos se acogen a los siguientes postulados:

> La arquitectura teatral contemporánea debería aspirar a crear un gran teclado de luz y espacio, tan objetivo y adaptable que atienda cualquier tipo de concepción que pueda tener un director teatral; un edificio flexible, capaz de transformar y renovar la mente tan sólo por la impresión espacial que cause… En mi Teatro total, he pretendido crear un instrumento tan flexible que el director podrá recurrir a cualquiera de los tres tipos de escenarios mediante mecanismos ingeniosos pero sencillos. La razón de ser de estos mecanismos de escenarios intercambiables radica en los muchos usos a los que puede prestarse un edificio como este: para representaciones teatrales, para ópera, cine, baile, para música coral u orquestal, para eventos deportivos o asambleas. En este edificio, el teatro tradicional tendrá fácil acomodo, igual que las más fantástica y experimental de

las creaciones del director escénico del futuro. El público se deshará en su inercia cuando experimente el efecto sorpresa del espacio transformado. Desplazando el foco de la acción durante la representación de un escenario a otro, recurriendo a un sistema de luces y proyectores, transformando las paredes y los techos en fondos móviles, toda la sala estará inmersa en un ambiente tridimensional muy distinto de la tradición "plana" del escenario clásico. Esto también permitirá reducir la voluminosa parafernalia de utilerías y telones de fondo.

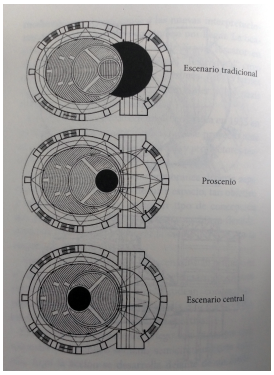
Así, la misma sala, disuelta en el cambiante e ilusorio espacio de la imaginación, se convertirá en escenario de la acción. Semejante teatro estimulará la creatividad e inventiva tanto de los autores como de los directores; pues si cierto es que la mente puede transformar el cuerpo, no menos cierto es que la estructura puede transformar la mente. (Gropius, 2019, pp 18-22)

Figura 121.
Vista cenital y sección del Teatro total (1961), Walter Gropius



Nota. Fuente: Gropius, W. (2019). Introducción. En Schelemmer, 0. El teatro de la Bauhauss. Madrid: Casimiro, p.19.

Figura 122.
Planos del Teatro total con señalamiento de escenario (1961), Walter Gropius



Nota. Fuente: Gropius, W. (2019). Introducción. En Schelemmer, 0. El teatro de la Bauhaus. Madrid: Casimiro, p. 20.

A criterio de esta tesis, es posible identificar resonancia entre el proyecto brevemente recapitulado que se acaba de exponer y la visión de Piscator, recogida por Sánchez (2002), cuando señala que el:

> Planteamiento de Piscator es claro: a la idea de partitura compuesta por el dramaturgo-director corresponde un teatro instrumento, que el director-dramaturgo mismo interpreta. (Sánchez, 2002, p. 75)

Esta ejecución, para esta investigación, sincretiza la idea de composición a partir de los diferentes recursos y lenguajes que la escena convoca en función del público y la sociedad, con un claro objetivo político. Pues, para Piscator el público sería su obsesión, como enfatiza Sánchez (1992), sin que ello le permita romper la subordinación frente al texto literario, pese a que sus propuestas sirven de base para la dramaturgia contemporánea, las mismas que están inmersas en una actitud siempre cuestionadora, como se verá más adelante.

En el caso de Bertolt Brecht (2004), cabe mencionar por contraste, que los recursos escénicos escogidos serán parte del distanciamiento en escena, el mismo que está concebido para evitar la identificación con los personajes y la catarsis en el público, reflexiones que forman parte de sus *Escritos sobre teatro*. Estos recursos diversos, al ser parte de otros lenguajes artísticos, contribuirían en las tablas a esta misma finalidad (Fos, 2019). Es así que

Brecht exigiría un cambio, en la técnica de utilización de los recursos escénicos, apostando a una reconfiguración del drama como objetivo, como lo señala Sánchez (1992), en su texto *Brecht y el expresionismo.* A su vez, para la autora de esta tesis, dejará la posibilidad de vincular los lenguajes que la escena convoca al territorio del gesto.

Brecht: gesto y lenguajes

Sánchez (2002) hace alusión al manejo que aplica Brecht a los textos o carteles sobre las tablas, como recursos provenientes del teatro clásico, para dar información complementaria o para introducir el título de los que se veía en escena, o de los lugares que se mostraban, también utilizados en las propuestas de Alfred Jarry (nacido en Francia en 1873). Ahora bien, a criterio de la investigación que aquí se viene desarrollando, la anterior aseveración requiere ser matizada, si se toma en cuenta las reflexiones de Thomas Scheerer[148] (1987), en su texto *Introducción a la Patafísica*, cuando la emplaza como un territorio que escapa a la razón, no a la identificación. En el caso de Brecht, los recursos se manejan bajo los lineamientos de realismo naturalista que lo caracterizaban especialmente en su etapa inicial, que en alguna medida podrían también vincularse a la que el autor español considera como una sensibilidad poco afinada en torno a las artes plásticas, la música, la danza, y que dé en alguna medida lo diferencia de creadores como Meyerhold. Posición que, en Brecht, Sánchez (2002) estima acentúa el matiz propio que el director alemán sostiene frente a la noción de arte total y esbozan a su vez la utilización de lo real en la escena:

> A partir del montaje de *Mahagony*, donde los elementos intervienen con un mayor equilibrio, pero separando intencionalmente todos los elementos, para así evitar a toda costa la totalización de la propuesta artística, cercana a Wagner. Es por eso que

[148] Académico de la Universidad de Ausburgo, vinculado a la literatura principalmente. Más información disponible en el siguiente link: https://hispanismo.cervantes.es/hispanistas/221123/scheerer-thomas-m

> independiza los dibujos de Neher que se proyectan en escena de la imagen de los actores. Así mismo se refiere a la utilización de un ring real como escenario, que se sumaban a los poemas y canciones, y considera que esta pieza, pese a las intenciones de Brecht, se configura como "un paradigma de otra concepción de la obra de arte total: construida de acuerdo a los principios de simultaneidad y conflicto, que han servido como pilares a los artefactos estudiados en esas tres primeras décadas del siglo. (Sánchez, 2002, p. 83)

Apunte que recuerda a la autora de esta tesis lo sostenido por Sánchez (1992) sobre el mismo tipo de manejo espacial, el cual habría sido utilizado ya anteriormente en La *boda,* en ambos casos se trataba de "un espacio real, sobre el que se montaba la acción dramática, igualmente real, pero privada de su contexto" (Sánchez, 1992, p. 101). Estos datos, resultan relevantes para el estudio que en esta tesis se viene desarrollando, pues está ya latente la necesidad de buscar otra forma de totalización, que no aborde los recursos wagnerianos, sino que desdibuje ya, en alguna medida, los límites de la ficción, no solo por medio del material de archivo que se utilizan en escena, tanto en el caso de Brecht como Piscator (principalmente por medio de recortes de prensa, videos y fotografías). Existe ya un vínculo intencional con lo real en el uso del espacio, similar al que Piscator utiliza inicialmente en torno a los personajes, como se señaló anteriormente. Características que posteriormente se irán intensificando, como se verá más adelante.

Por ahora, el estudio que aquí se viene desarrollando considera importante mencionar el criterio de Brecht (2004), frente a los distintos lenguajes que utiliza:

> Las posibilidades de la proyección, de una mayor capacidad de transformación del escenario gracias a la motorización del cine, complementaron el equipamiento del escenario en un momento, en el que los sucesos más importantes entre los hombres ya no podían representarse simplemente personificando las fuerzas que los movían o

> supeditando a los personajes a fuerzas invisibles y metafísicas. Fue necesario para la comprensión de los sucesos presentar como algo grande e «importante» el *entorno* en el que los hombres vivían. (Brecht, 2004, p. 44)

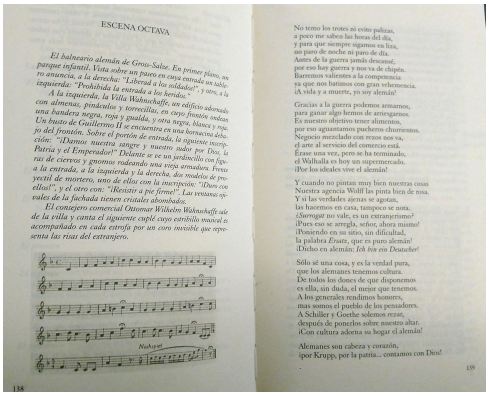
Frase que hoy en día, resuena particularmente significativa para la creadora que está articulando estas propuestas frente las propiedades que este director le da al gesto; el mismo que denota, para Brecht (2004), actitudes totales que se hacen evidentes en un cuerpo. A criterio de esta investigación, el espíritu de esas actitudes, estarían también inmersas en los lenguajes que se utilizan en sus montajes, como es posible observar en otras de sus aseveraciones. Con lo cual el gesto, como actitud total, podría abarcar también los lenguajes que en torno a él se convocan, los cuales no aspiran a la identificación con el personaje, ni a la totalización del espectáculo, sino a la necesidad de reforzar una actitud en el público, mediante el distanciamiento del personaje, efectivamente, pero con un especial cuidado frente al gesto, como actitud total, que se configura por suma de lenguajes y mira de forma crítica la sociedad. Característica, a ojos de la presente investigación, que no será ajena al manejo de los recursos en escena, utilizado ya por Piscator.

Así mismo frente a la música, el presente estudio considera apropiado recordar, como Brecht entiende el diálogo que sus propuestas escénicas mantienen con ella, pues considera que las canciones que utiliza: “son los comienzos (aún muy pequeños) de un teatro diferente, moderno, o la parte de la música de este teatro” (Brecht, 2004, p. 233).

El mismo que encuentra ya indicios, para la autora de esta investigación, en la obra *Los últimos días de la humanidad*, en el que Karl Krauss (2010) se refiere al contexto social de la primera guerra mundial, con profunda ironía, e incorporan dentro de la obra dramatúrgica partituras musicales que acompañan a la dramaturgia textual.

Figura 123.

Partituras del texto los Últimos días de la humanidad, Karl Krauss



ESCENA OCTAVA

El balneario alemán de Grau-Salze. En primer plano, un parque infantil. Vista sobre un paseo en cuya entrada un tablero anuncia, a la derecha: "Libertad a los soldados!", y otro, a la izquierda: "Prohibida la entrada a los heridos."

A la izquierda, la Villa Walnuchaffe, un edificio adornado con almenas, pináculos y torrecillas, en cuyo frontón ondean una bandera negra, roja y gualda, y otra negra, blanca y roja. Un busto de Guillermo II se encuentra en una hornacina debajo del frontón. Sobre el portón de entrada, la siguiente inscripción: "¡Damos nuestra sangre y nuestro sudor por Dios, la Patria y el Emperador!" Delante se ve un jardincillo con figuras de ciervos y gnomos rodeando una vieja armadura. Frente a la entrada, a la izquierda y la derecha, dos modelos de proyectil de mortero, uno de ellos con la inscripción: "¡Duro con ellos!", y el otro con: "¡Resistir a pie firme!". Las ventanas opuestas de la fachada tienen cristales abombados.

El consejero comercial Ottomar Wilhelm Walnuchaffe sale de la villa y canta el siguiente cuplé cuyo estribillo musical es acompañado en cada estrofa por un coro invisible que representa las risas del extranjero.

Nuchaffe

138

No temo los trotes ni estos palizas,
a poco me saben las horas del día,
y para que siempre sigamos en liza,
no paro de noche ni paro de día.
Antes de la guerra jamás descansé,
por eso hay guerra y nos va de chipén.
Barremos valientes a la competencia
ya que nos batimos con gran vehemencia.
¡A vida y a muerte, yo soy alemán!

Gracias a la guerra podemos armarnos,
para ganar algo hemos de arriesgarnos.
Es nuestro objetivo tener alimentos,
por eso aguantamos pucheros churrientos.
Negocio mezclado con rezos nos va,
el arte al servicio del comercio está.
Érase una vez, pero se ha terminado,
el Walhalla es hoy un supermercado.
¡Por los ideales vive el alemán!

Y cuando no pintan muy bien nuestras cosas
Nuestra agencia Wolff las pinta bien de rosa.
Y si las verdades ajenas se agotan,
las hacemos en casa, tampoco se nota.
¿Surrogat no vale, es un extranjerismo?
¡Pues eso se arregla, señor, ahora mismo!
¡Poniendo en su sitio, sin dificultad,
la palabra *Ersatz*, que es puro alemán!
¡Dicho en alemán: *Ich bin ein Deutscher*!

Sólo sé una cosa, y es la verdad pura,
que los alemanes tenemos cultura.
De todos los dones de que disponemos
es ella, sin duda, el mejor que tenemos.
A los generales rendimos honores,
mas somos el pueblo de los pensadores.
A Schiller y Goethe solemos rezar,
después de ponerlos sobre nuestro altar.
¡Con cultura adorna su hogar el alemán!

Alemanes son cabeza y corazón,
¡por Krupp, por la patria... contamos con Dios!

139

Nota. Fuente: Krauss, K. (2010). Los últimos días de la humanidad. España: Hiru, p. 138-139.

Esta obra en particular no era considerada por su autor como un texto que debía ser llevado a la escena, pues si bien optó por el género dramático, lo consideraba un libro para ser leído, como lo apunta, Eckart Früh (2010) en el *Postfacio* de la obra. Sin embargo, para la presente investigación, su cercanía con la dramaturgia contemporánea es clara, a partir de los recursos cercanos a la prosa que se utilizan y la experimentación de recursos, como en el que ahora se repara.

De igual forma, resulta relevante para esta tesis el que Brecht, posteriormente, acotará sobre el tema que:

> En términos prácticos, la música gestual es una música que permite al actor exponer determinados gestos básicos. La así llamada música barata es ya desde hace tiempo una especie de música gestual, sobre todo en el cabaret y en la ópera. La música "seria", por el contrario, aún se agarra al lirismo y cultiva la expresión individual. (Brecht, 2004, pp. 233-234)

Valoración que es inferida por la presente investigación como una muestra de la utilidad de las características performativas de la música como gesto en la obra brechtiana, es decir como estimuladora de actitudes. El dramaturgo y director, en este caso, utiliza las características performativas inherentes en ella. Así mismo, resulta pertinente para la autora de

esta tesis resaltar que, desde esta dimensión, la música puede sostenerse también como una categoría artística, más que utilitaria, como recapitula Brecht (2004) al manifestar que:

> Yo mismo escribía la música. Cinco años más tarde la escribió Kurt Weill para el segundo montaje de *Hombres es hombres* en el Staatatheater de Berlín. Ahora la música era arte (tenía su propio valor). La comedia comprende escenas burlescas, y Weill introdujo una pequeña serenata, con la que se mostraba proyecciones de Gaspar Neher, además de una música guerrera y una canción cuyas estrofas se cantaban durante el cambio de decorado. (Brecht, 2004, pp. 229-230)

Todo ello, a criterio de esta tesis, permite observar detenidamente el gesto desde distintas esferas, el mismo que según Brecht (2004), sustituye en realidad al principio mímico y permite observar críticamente al ser humano incluso desde los recursos escogidos (Breht, 2004). Sobre el tema, el artista observa en la *Ópera de los tres peniques* que:

> Propuso una primera utilización de la música según criterios nuevos. Su novedad más llamativa fue que los números musicales estaban estrictamente separados de los demás. Eso se percibía ya externamente por que la pequeña orquesta estaba instalada bien visible en el espacio. Cuando se cantaban las canciones la luz cambiaba, se iluminaba la orquesta y sobre el telón de fondo aparecían los títulos de cada número, por ejemplo "Canción de la insuficiencia del afán humano" o "La señorita Polly Peachum confiesa a sus horrorizados padres en una pequeña canción que se ha casado con el bandido Macheath" –y los actores cambian de posición para los números–. Había dúos, tríos, solos y coros. Las piezas musicales, en las que predominaba el espíritu de la balada, tenían carácter meditativo y moralizador. La comedia mostraba la relación estrecha entre la vida emocional de los burgueses y la de los ladrones callejeros. Éstos mostraban, también en la música, que sus sentimientos, emociones y prejuicios eran los mismos que los del burgués medio y del espectador. Un tema era, por ejemplo, la

> exposición de las tesis de que sólo lleva una vida agradable el que vive en la opulencia, aunque para ello tenga que prescindir de cosas "superiores". En un dúo amoroso se aseguraba que circunstancias externas, como el origen social de los enamorados o su situación económica, no debían influir en la elección del esposo o de la esposa. En un trío se expresaba pesadumbre porque la inseguridad que reina en este planeta no permite al hombre abandonarse a su natural inclinación a la bondad y al buen comportamiento. La canción de amor constante e imperecedero entre un proxeneta y su novia. Los enamorados describían, no sin emoción, su pequeño hogar, el burdel. La música contribuía así a desenmascarar la ideología burguesa, precisamente actuando de manera puramente emocional y sin renunciar a los habituales trucos narcotizantes. Se convertía, por así decir, en una ventiladora de basura, provocadora y denunciante. Las canciones se hicieron muy famosas, sus consignas aparecieron en artículos de fondo y discurso. Mucha gente la cantaba acompañándose al piano o siguiendo la grabación en disco, como solían hacer con las canciones de opereta. (Brecht, 2004, pp. 320-321)

Ante lo cual, resalta entonces como la música generaba otros espacios de disfrute para la propuesta artística. Similares al experimentado por la autora de esta tesis, cuando considera se expande el *convivio,* al que se refiere Jorge Dubatti (2007) en su texto, *Historia del teatro I*. Si bien la condición de cuerpo presente que el concepto de convivo señala como impresindible ya no estaría del todo *presente*, el gesto de la obra de Brecht estaría circunscrito a la música, al acercarse a ella posteriormente. Más de ochenta años después, en este caso: al entrar, por ejemplo, en una tienda y encontrar el CD en alemán de la música de la *Opera de los tres peniques*, del Berlín de 1930, con la cual, la autora de esta investigación, como una más de quien la escucha, puede añorar un montaje que nunca ha visto y percibir la actitud cuestionadora que en él se encierra a partir de las canciones compuestas por Kurt Weill. De la misma, el texto incluido en el disco señala que la popularidad que alcanzó la música de la pieza

fue tal, que ni los creadores imaginaron que alcanzaría esa dimensión (Warner Music Group Company, 2017).

Figura 124.
Portada del disco de canciones de la Ópera de los tres peniques, Berlín 1930



Nota. Edición discográfica: Warner Classics (2017)

Estas cualidades, a criterio del presente estudio, encuentran resonancias en la visión del artista sobre *La madre*, donde se vuelven aún más significativo, ya que:

> La música se insertaba con más empeño que en otras obras del teatro épico para permitir al espectador la actitud, descrita más arriba, de contemplación crítica. La música de Eisler no es en absoluto lo que se dice fácil. Como música es bastante complicada, y no conozco otra más seria que esta. Permitía de forma admirable ciertas simplificaciones de problemas políticos difíciles cuya solución es vital para el proletariado. En la pequeña obra, en la que se rebaten las acusaciones de que el comunismo prepara el caos, la música procura oídos a la razón, por su gesto de amable exhortación. (Brecht, 2004, p. 326)

Valoración que es inferida en esta investigación como muestra de la potencia gestual, como evidencia de una actitud, de los lenguajes escogidos por Brecht (2004), que entran en diálogo con la escena y también la estimulan

> La canción de este nuevo tipo fue creada cuando con motivo del Festival de Música de Baden en 1927, en el que iban a presentarse óperas en un acto, invité a Weill aponerle nueva música a media docena de canciones que ya tenía hechas. Hasta ese momento

> Weill había escrito sobre todo música bastante complicada, de tipo psicológica, y cuando, aceptó componer canciones más o menos banales rompió valientemente con un tenaz prejuicio de la mayoría compacta de los compositores serios. El éxito de esta aplicación de la música moderna a la canción fue considerable. ¿En qué consistía la verdadera novedad de esta música, si descontamos la manera poco habitual de utilizarla? (Brecht, 2004, p. 231)

De forma similar al papel que cumple la música, es posible apreciar cómo Brecht le da otras características a los lenguajes visuales que utiliza. Para Sánchez (1992), a la sencillez de la plástica y a la precisión de las acciones físicas había que añadir un tratamiento de la luz diverso al expresionista: la luz tenía la función de hacer visible el acontecimiento escénico, no de interpretarlo. De ahí la tendencia a prescindir del color y de los focos de efectos a cambio de una iluminación general, que simplemente permitiera ver lo evidente (Sánchez, 1992). Para la autora de esta tesis, el uso de la luz resaltaría el gesto en escena, no lo provocaría, el mismo que en alguna medida, estaba ya preparando el espacio escénico para la vertiente documental. En ella habría una transición del uso estético de los lenguajes que trasmiten el gesto, cargado de lecturas políticas, al resplandor de la realidad en contraste con la ficción, muchas veces más clara que el discurso hegemónico sobre un tema controversial.

Ahora, qué sucede con la sencillez plástica que arriba se apunta en propuestas como las que lleva a cabo el director Frank Castrof (nacido en Alemania en 1951). El lenguaje visual más complejo que integra, de la mano con la proyección de fragmentos de la obra en una pantalla que sustituye y se emplaza literalmente delante del espacio teatral, cuando el escenario del Berliner Ensemble gira y deja prácticamente solo expuesto este recurso. Ahora, en la pantalla se plasma la función que antes estaría destinada a la luz, que se vincula en este caso al uso de la tecnología para generar distanciamiento.

La visión de Castrof es evidente. Al referirse a este director, López Antuñano (2016) menciona que, ya en *Tambores en la noche*, a Castrof:

> Le importa cómo las tesis desarrolladas por un autor en un texto inciden o afectan a los artistas, los cómicos de sus elencos, en un determinado momento social y de qué manera los trasladan a escena. Para esta confrontación, busca textos adecuados para él y los elencos artísticos, con la intención de realizar una propuesta que responda a los condicionamientos impuestos por el poder. (López Antuñano, 2016, p. 190)

Ante este comentario, en el caso de *Galileo Galilei*[149] (2019) es particularmente poderosa la contraposición de las escenas enteras en video y la interpretación de Jürgen Holtz (nacido en Alemania en 1932) cuyo cuerpo anciano y desnudo se sostienen así durante toda la obra, en contraste del contexto que le circunda. Acentuando mediante su presencia en escena la complejidad de la historia y del personaje, un ser sabio completamente expuesto y por qué no, indefenso en todo su poder. Las pantallas, frente a una actuación tan potente bien podrían referirse nuevamente a lo referido por López Antuñano, "en este último sentido subrayo el distanciamiento y cuestionamiento de todo aquello que diferentes formas de poder imponen a la sociedad. En este caso, el uso que ese le da a la tecnología, potente sin duda, nos aleja de la presencia humana, imponente en toda su fuerza." (p. 208)

Castrof sigue a Brecht "al mostrar una sociedad hostil formada por individuos contradictorios y de naturaleza ambigua, pero sin pretender marcar un camino, sin ofrecer soluciones prácticas, ni apoyarse en argumentos de razón para ordenar el caos" (López Antuñano, 2016, p. 198), esta características están ya presentes en la obra referida por López Antuñano, *Tambores en la noche,* y se mantienen sin duda en un montaje donde el poder tiene

[149] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en teatro Berliner Ensemble, el 7 de abril de 2019, en Berlín.

una marca por excelencia, ni el peso del conocimiento, ni la sabiduría podrán contra él, como es el caso del montaje de *Galileo Galilei.*

Cabe mencionar que, Castrof hereda de Stanislavski la técnica de la construcción, sin pasar por la mímesis, la simulación o la caracterización física; es decir que busca que los actores construyan personajes individuales, creíbles por la verdad y la autenticidad, pero conscientes de que estas dos características no deben ser resultantes de un proceso psicológico, sino de un encuentro con lo que podría ser a partir de ellos, mediante la percepción y el reflejo de estados de ánimo o de comportamientos precisos ante situaciones dadas, reconocidas por el actor y el espectador (Antuñano, 2016); es así que a criterio de la autora de esta tesis, en *Galileo Galilei* la desnudez dejaría sin ropajes la potencia del gesto, en este caso, convicción dramática del director (Antuñano, 2016) que estaría literalmente al desnudo.

El escenógrafo Aleksandar Deníc (nacido en Serbia en 1963) en esta obra se encuentra nuevamente a cargo de las propuestas escenográficas de Castrof. En la entrevista realizada por Uta Müller-Tischler (2015) señala que la afinidad creativa entre ambos se debe al contexto turbulento del que vienen, intensidad que lo lleva a plantear espacios hiperrealistas, que terminan siendo percibidos por el espectador como lugares imposibles. Espacios que a criterio de esta investigación encarnan también el gesto.

Figura 125.
Galileo Galilei (1939), Bertolt Brecht y Hanns Eisler



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Roland Barthes (1983 y 2009) fue también otro personaje fascinado con el teatro de Brecht, como se hace evidente en los textos recogidos tanto en *Ensayos críticos* y en *Los escritos sobre teatro,* en los que llega a referirse incluso a las fotografías que Pere Català Pic (nacido en España en 1889) toma de la puesta en escena de *Madre Coraje* y que le servirán al pensador francés como recurso de análisis.

A partir de ellas es posible percibir la admiración de Barthes por el discurrir humano condensado en los cuadros vivos que crea el dramaturgo y director alemán y por la técnica que le permite abordar las condiciones sociales de su entorno. Admira los mecanismos que se emplean para develar las tretas humanas que afloran para reprimir al otro; y no los define como distanciamiento, sino como desfamiliarización. Elogia la postura política que encuentra el artificio desde la técnica, más allá del discurso; la ruptura con el teatro aristotélico, a su criterio, inmutable desde hace veinticuatro siglos. Identifica como problemática principal de la obra de Brecht la búsqueda de un mecanismo que no corrompa al ser humano, rodeado de maldad, como esta certidumbre se inserta en medio de la evidencia putrefacta. La falta de identificación con el héroe, la audacia de un teatro narrativo ligado a un fin social claro, que permite al espectador abrazar una solución fuera de las tablas, le deja argumentar su importancia frente al

teatro de vanguardia. El mismo que, a su criterio, carece de trascendencia, por perpetuar bajo otros códigos a la burguesía que se sabía ya caduca; obras que, considera, se revisten de formas y que llega a catalogar como catastróficas.

Esta fascinación en Barthes, es vista a su vez por Lehmann (2006) como la razón por la cual se niega a escribir sobre cualquier otro tipo de teatro. Este último considera que el trabajo de Barthes como actor le hace poner más énfasis en la emoción, en la claridad apasionada que este arte le brinda. Más allá aún, manifiesta en su texto *Teatro Posdramático*, que su obnubilación por Brecht lo limita frente a la fuerza de la imagen, por ejemplo, en creadores como Jerzy Growtoski (nacido en Polonia en 1933) y Antonin Artaud (nacido en Francia en 1897), entre otros.

En el campo político su influencia sigue vigente en creadores como Thomas Ostermeier (nacido en 1968 en Alemania), uno de los directores contemporáneos más influentes de la escena germana. Él, junto a Peter M. Boenisch[150] (2016) considera en la publicación *The Theater of Thomas Ostermeier* que su adaptación de los clásicos, como propuestas de entretenimiento que exploran la condición humana, contiene una finalidad reflexiva y política. En el caso concreto de *Hamlet* (2008), resalta el carácter anárquico que le otorga al personaje, atribuyéndole a esta característica la dilatación de su venganza. En el montaje de *Ricardo III* (2015), consideran sobresale lo seductor que este ser malvado resulta y que intencionalmente asemeja a Hitler, rasgos que se trata de trasmitir al público, para que se cuestione sobre una inevitable atracción al mismo. Sus producciones abarcan video y propuestas plásticas, en un afán de comunicarse de forma cercana con el público por medio de los materiales que se utiliza (Boenisch y Ostermeier, 2016), con una innegable fuerza en la imagen. Su trabajo se caracteriza

[150] Catedrático alemán que desempeña principalmente su actividad académica en Gran Bretaña, su área de interés es el drama. Es posible acceder a más información en el siguiente link: https://www.cssd.ac.uk/staff/prof-peter-m-boenisch-ma-phd

por la libertad que otorga al equipo que lo rodea, opinión que comparten el escenógrafo Jan Pappelbaum (nacido en Alemania en 1966), el actor Lars Eidinger (nacido en Berlín en 1976) y del director audiovisual Sebastian Dupeuey (nacido en Francia en 1969), particularidad que también denota la fuerza del gesto expresivo, cuando aúna múltiples sensibilidades, como se recogen los textos que cada uno aporta al capítulo *Making theater with Tomas Ostermeier* del libro de Boenisch y Ostermeier (2016).

Figura 126.
Hamlet (2008), Arno Declair



Nota. Fuente: Boenisch, P y Ostermeir, T (2016). *The Theater of Thomas Ostermeir*. Londres: Routledge, p. 185.

Figura 127.
Ricardo III (2015), Arno Declair



Nota. Fuente: Boenisch, P y Ostermeir, T (2016). *The Theater of Thomas Ostermeir*. Londres: Routledge, p. 191.

Con esta particularidad también es posible acercarse al teatro de América Latina. En este contexto, la influencia de Brecht está latente, como estipula Jorge Prada Prada[151] (2007), en su artículo *Brecht y el teatro colombiano. Reflexiones sobre su incidencia en el devenir de la praxis teatral en nuestro país* al recordar que "su propuesta teórica comenzó a galvanizar sobremanera el teatro latinoamericano, influenciando fundamentalmente los movimientos de grupos colombianos, uruguayos, mexicanos, venezolanos, brasileños, cubanos y peruanos." (p. 137).

Posteriormente el mismo autor hace alusión al distanciamiento actoral, que se da de forma reiterativa en la escena colombiana, como cuando "Santiago García interpretando el personaje de Trujamán de la obra *Los diez días que estremecieron al mundo* del grupo La Candelaria, interrumpe un fusilamiento y luego trata de sacar de trance a una actriz que está sumida en llanto" (p. 12). Anécdota que permite recordar los planteamientos del dramaturgo Antonio Buero Vallejo (2007), en su artículo *A propósito de Brecht,* donde comenta: "las mejores obras interpretaciones de obras de Brecht a cargo de sus discípulos, entrañan también más identificación con el personaje que la confesada" (p. 18), para luego acotar que los "brechtianos absolutos, los que afirman tajantemente donde él dudaba, no gustan de inseguridades fecundas y las rechazan en nombre de la eficacia" (p. 91); valoración ante la que es posible poner en duda el concepto de eficacia, en el contexto en que ahora se emplaza, donde la dualidad exacerbada por el *ethos barroco* (al que esta tesis se viene refiriendo), ineludiblemente desplazarse de un extremo, se acerca a otro (se toma partido).

[151] Maestro de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Más información en el siguiente link: https://franklin.library.upenn.edu/catalog/FRANKLIN_9937747513503681

Figura 128.
Camilo (2015), La Candelaria



Nota. Captura de pantalla recuperada de https://www.youtube.com/watch?v=IASZpYnRXFk&fbclid=IwAR0GFaOp6T7lblHFcgsr6JbjjeIY3ciabX53PMbcH0DSXS4Oa47PEfEWFTY&app=desktop

No es nuevo hablar de las adaptaciones que se hacen de posturas como las de Brecht, en distintos tiempos y lugares, ni de la relatividad de su esencia. Valoración, que a su vez, permite a este estudio acercarse al método sistematizado en *Cómo se monta una obra en el TEC*[152] por el director colombiano Enrique Buenaventura (1966), para explicar el proceso de creación colectiva, que no solo incluye a los actores en el proceso de concepción del montaje, sino que integra en el a todo equipo creativo, proveniente de distintas artes. Entonces la figura del director pierde protagonismo y aflora la del colectivo. Todos los participantes del proceso su suman a una rigorosa revisión del texto del que parten, en el que identifican línea por línea los conflictos que dan forma a las situaciones y estas a los acontecimientos. A partir de este trabajo se plantean las propuestas que se llevan al montaje. Procedimiento que permite, a criterio de esta tesis, expandir el gesto hacia otros lenguajes. Apunte que permite establecer una relación con las palabras de Buero Vallejo (2007), cuando pregunta, "en el fondo, las teorías de Brecht nos replantean un tema fundamental de la estética: ¿puede o no puede ser entendido el arte como un vehículo de conocimiento de lo real atenido a intuiciones no

[152] TEC son las siglas del Teatro Experimental de Cali.

racionalizables?" (p. 71). Posibilidad que esta investigación considera se va enraizando en el montaje mediante el acercamiento de múltiples subjetividades al conflicto, que transita así hacia los sentidos por varios senderos. A criterio de esta tesis, el procedimiento que Buenaventura (1966) sistematiza, permite evidenciar la transición del gesto hacia otras expresiones escénicas que lo nutren.

Peter Weiss: el teatro documental y la validación del gesto.

Las propuestas artísticas de Peter Weiss (Alemania, 1912), sentarán las bases del teatro documental, del que deriva el teatro documental posmoderno (Enrile, 2016). Las propuestas actuales, a su vez albergan características de la pintura, el cine e incluso la música que Weiss crea, las mismas que a su vez concentran el gesto teatral en cada uno de estos lenguajes en los que el director alemán incursiona por separado. Es así que, a criterio de esta tesis, se concentra en el teatro documental posmoderno la amplitud del gesto diseminado por Weiss en sus demás obras de arte.

Equipo del Seliten@t (2017), en el texto *El teatro documental en la cartelera teatral de ABC Madrid (2000-2016)*, explica los antecedentes del teatro documental a partir de las propuestas de teatro político de Piscator, Brecht y de las características documentales que desarrolla Weiss. Planteamiento también compartido por Oliva, cuando señala:

> Piscator y Brecht serán quienes den un último empujón a la futura corriente documental. Ambos opinan que el arte ha de unirse a los problemas sociales de cada momento. Ayudando así a superarlos. Mientras Piscator tratará, hacia los años 20, de contribuir al cambio de sistema socioeconómico con su labor de adaptador teatral y director de escena, Brecht –de ideas similares– elaborará toda una teoría dramática llevada a la práctica en sus propias obras de creación. (Oliva, 2007, p. 39)

Es decir que las propuestas conceptuales de Piscator van tomando nuevas formas:

> El proceso de reconversión épica de lo escénico había sido el objetivo desde principios de los años 20 del trabajo escénico de Erwin Piscator. El interés de Piscator, como el de Brecht, era la construcción de una escena que diera cabida a los nuevos temas, al gran teatro documental" (Sánchez, 1992, p. 100).

Cabe mencionar que Juan Pedro Enrile[153] (2016), en sus libro *Teatro Relacional* menciona también las propuestas de Heiner Kipphardt (Inglaterra, 1922) para sentar las bases no solo del teatro documental, sino del teatro documental posmoderno. Para este último, el cuestionamiento sobre las estructuras que construyen la percepción de la realidad en la sociedad serían fundamentales. En el caso de Kipphardt, resalta que en su obra *El caso Oppenheimer* se "representa el interrogatorio llevado a cabo por la Comisión de Energía Atómica a Oppenheimer, a partir del cual salió a la luz pública una serie de hechos protagonizados por el científico" (Enrile, 2016, p.122).

María de la O Oliva[154] (2007), en su libro Drama y Naracción. *El documental de Peter Weiss*, al referirse al teatro documental enfatiza que este se consolida tras la Segunda Guerra Mundial, como reacción ante la misma y pierde la visión optimista que anteriormente se sostuvo en Brecht y Piscator. Para Sánchez, este esfuerzo termina de consolidarse con la obra de Peter Weiss, pues el teatro trata de volverse foro cuando se acerca aún más al público (Sánchez, 1999). En este proceso, ya sea por la visión menos optimista a la que se refiere Oliva (2007) o por la intencionalidad a la que se refiere Sánchez (1999), termina por generar un nuevo manejo de los recursos en escena, hoy en día con mayor acento en torno a la presencia o no del actor, sustituido por personajes reales de forma recurrente.

---

[153]Teórico y director escénico. Docente de la RESAD. Más información en el siguiente link: https://www.festivalconvivencias.com/entrevista-a-juan-pedro-enrile

[154] Docente con especialidad en Filología de la Universidad de Valladolid. Más información en el siguiente link: http://www5.uva.es/ffya/maria-o-oliva-herrer

En su momento, Weiss ya presenta información real, bajo un enfoque predeterminado, para generar reflexión en el público y pretende establecer aclaraciones sobre hechos concretos. El nivel de compromiso que se le pide al espectador se incrementa y en función de este objetivo se seleccionan los recursos. Si bien la reproducción de la realidad guarda características inevitablemente antidramáticas, permite también cuestionar las estructuras sociales como construcciones improcedentes, así como las posibilidades que un cambio demandaría (Oliva, 2007). Enrile, a su vez, rescata la postura de Weiss, para quien "el teatro documento renuncia a la ficción de escenificar un material auténtico que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. El dramaturgo ordena todo el material disponible con el fin de construir un discurso; rechaza la posibilidad de cambiar las circunstancias sociales, los personajes, los acontecimientos, es fiel a los hechos y los escenifica en frases y diálogos documentados y verificables históricamente" (Enrile, 2006, p. 119). Es decir, sostiene una lectura de la contundencia histórica del gesto, a criterio de esta investigación.

Marat/Sade la obra más celebrada de Weiss, cuenta con múltiples elementos documentales de esta índole, considera Oliva (2007). Ella sostiene que, por la necesidad de desafiar las estructuras aristotélicas, en este género se utiliza también al ensayo histórico y se introduce un narrador, el mismo que esclarece las rupturas espacio temporales de la propuesta escénica. A su vez, considera a Weiss como heredero de las propuestas de Brecht. Igual que el especialista en literatura Manfred Haiduk (1996), en su texto *De La Torre a El nuevo proceso,* reseña el éxito y la polémica que la obra despierta, pues como en sus otras obras, se "excluyen de antemano los medios psicológicos" (Haiduk, 1996, p. 115). Cabe recordar que esta obra parte de las representaciones realizadas por el Marqués de Sade (nacido en Francia en 1940), durante su encierro en una casa de salud.

En la propuesta del director Milo Rau (Suiza, 1977), *La Reprise, Histoire(s) du Theatre (I)*[155] (de 2018), que la autora de esta tesis tuvo la oportunidad de ver, la obra es también introducida por un narrador, con la cual se establece que está creación gira en torno a lo que califica como una tragedia contemporánea ocurrida en Liége en el 2012, con el brutal asesinato de un joven homosexual.

Figura 129.
La repetición, Historia(s) del teatro I



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

En *Marat/Sade*, Weiss deja ver ya su enfoque documental, ya que su:

> acción ficticia no hacía sino verter de forma libre un estudio de las fuentes históricas realizado con meticulosidad científica. La tendencia a lo autobiográfico en la épica y la preferencia de géneros semi-documentales como la prensa y cine documental mostraban su esfuerzo por la autenticidad. (Haiduk, 1996, p. 118)

En caso de Rau, la pieza se centra en las posibilidades y desafíos que plantea el teatro a la realidad. En ella los actores participan tanto como sus personajes, dejando al descubierto el proceso que vivieron para crear la pieza. Característica que la diferencia al documental postmoderno del que habla Enrile (2016), de las obras planteadas por Weiss. Así mismo, el

[155] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, Teatre Lluire, el 29 de julio del 2018, en el marco del Grec, Festival de Barcelona

alcance de la subjetividad de los actores, que hablan del yo y desde el personaje sería un recurso para incluir un espacio de subjetividad, que a la vez valida un hecho.

Espíritu vigente sin duda, en las propuestas documentales actuales. En el caso de *Tribunal sur le Congo* (2015), también dirigida por Rau, si bien el film se presenta en el Festival de Avignon 2018, en el foro que se ofrece luego del mismo Rau insiste que durante el proceso de creación siempre mantuvo que se trataba de una obra de teatro. Es decir que el documental audiovisual recogería, a criterio de la autora de esta tesis, el proceso de creación de una obra de teatro inmersiva y documental.

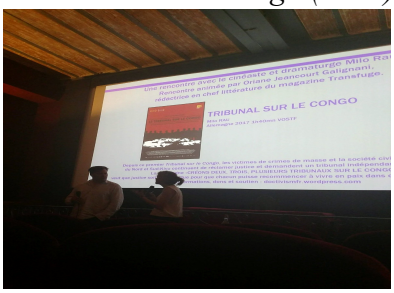
Por su parte, dentro del foro[156] que se realiza luego de la proyección de *Tribunal sur le Congo*[157], Rau señala que no concuerda con la categoría de teatro documental, pues considera que este término remite a la puesta en escena a partir del texto, es decir siendo fiel a un documento, lo que considera una excusa para la pasividad, la misma que intenta combatir en el espectador con sus propuestas. Además, enfatiza que el teatro constituye una alternativa contra la veracidad mediática, que ya no refleja la realidad de la que se desprende. Razón por la cual considera importante el uso de varios idiomas dentro de sus espectáculos, como reacción a esa constante. Así mismo Rau manifiesta que para él, el impacto de la realidad es ya limitado, pero su comprensión por medio de la maquina física permite que puede acercarse a la catarsis (con la que cuenta el teatro) y así modificar estas limitaciones. Es decir, como se puede inferir en esta investigación, el papel de la catarsis en estas propuestas, no implicaría un menor compromiso político.

---

[156] Se puede ver el video del foro que graba la autora tras la proyección que se realiza el 8 de julio de 2018 en el marco del Festival de Avignon, en el siguiente link:
https://www.dropbox.com/s/kjcioaj3gg2hyap/vid%20milo%20rau.mp4?dl=0
https://www.dropbox.com/s/nod9lbavjbq7p6h/vid%20milo%20rau%202.mp4?dl=0
https://www.dropbox.com/s/h8bh0uswdhu5k8m/vid%20milo%20rau%203.mp4?dl=0
https://www.dropbox.com/s/uzx6i00x3bhprh4/vid%20milo%20rau%204.mp4?dl=0
https://www.dropbox.com/s/yl8ilf5rwvb3077/vid%20milo%205.mp4?dl=0

[157]

Figura 130.
Tribunal sur del Congo (2015), Milo Rau



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

A su vez, esta tesis se plantea en qué medida la realidad sería más cercana al teatro, que a otras expresiones tradicionalmente consideradas como objetivas, hoy vinculadas a sistemas de poder que las manipulan. Posición que, en el caso de este arte, se analiza desde epistemología, como lo evidencia el recurrido panorámico que realiza Domingo Adame (2005). En él, se devela un cambio frente a la concepción del teatro, que lo libera de la literatura cuando se emplaza como un arte en sí mismo. Al mismo tiempo, las reflexiones de Enrile (2016) desde la teoría teatral evidencian el cuestionamiento que se emplaza frente a la realidad y sus mecanismos para construir convenciones. A criterio de la presente investigación, en este nuevo siglo, el teatro es capaz de legitimar nuevas formas que resistencia ante el orden establecido, de validar y emplazar, al mismo nivel, los gestos que las sostienen. Como se observa en el trabajo de creadores como Milo Rau, quien modifica la realidad, directamente con sus obras, en busca del objetivo de su arte, cambiar el mundo, en algunas de sus producciones:

Rau juega en los límites de la transgresión. Fue declarado *persona no grata* en Rusia después de representar la represión de las Pussy Riot en The Moscow Trials. Tras la realización de *The Congo Tribunal*, donde montó un tribunal civil simbólico y se escucharon por primera vez muchas voces silenciadas del conflicto del país africano, dimitieron dos ministros. En *Five Easy Pieces*, siete niños contaban sobre las tablas la historia del mayor pederasta de Bélgica.

“El año pasado me cancelaron las funciones de esa obra en Brasil y fue el detonante para empezar un proyecto allí: ahora estamos preparando una versión de *Antígona* con personas del movimiento de los sin tierra”, apunta (Ávalos, 2019).

Cabe mencionar que, en sus propuestas, utiliza siempre al menos dos actores no profesionales, como premisa de trabajo (Ávalos, 2019).

> Una preocupación en alguna medida similar, reflejan los cuadros de la etapa de Londres de Weiss, que se caracterizan por un enfrentamiento irreconocible entre individuo y sociedad; en el óleo “Las maquinas atacan a la humanidad”, de 1935, es donde mejor expresado aparece ese conflicto. (Heikisch-Picard, 1996, p. 16)

Figura 131.
Las máquinas atacan a la humanidad (1935), Peter Weiss



Nota. Fuente: Museum Bochum, Der Maler Peter Weiss: Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme / Peter Weiss. Alemania: Frölich and Kaufmann, 1982, p. 115.

El mismo que, posteriormente, Sepp Heikisch-Picard (1996), en su texto *El pintor Peter Weiss* relaciona con fragmentos de *El lobo estepario,* como referente inconfundible de Weiss. Postura ante la cual, la autora de la presente investigación, se permite recordar el vínculo entre el mundo del teatro y el argumento de la célebre novela de Herman Hess (2011), que cuestiona a la razón y las limitaciones que produce en la sociedad.

La guerra como temática estará en la obra de Weiss y se encuentra vigente en muchas otras creaciones, como *No se registran conversaciones de interés*[158] (2017), un montaje dirigido por Roger Bernat (nacido en España en 1968), a cargo de su agrupación FFF, Friendly Face of Facism. El archivo a partir del que se articula el montaje al que asiste la autora de esta investigación, incluye como principal recurso audios de la conversación que mantienen combatientes que posteriormente se inmolan en Siria, con sus parejas. En el programa de mano de Teatros del Canal, Madrid, el director anota su intención de acercar al espectador a la misma situación en la que tenga que elegir si se acerca o no a la ideología del Dáesh (Teatros del Canal, Madrid 2018).

Figura 132.
No se registran conversaciones de interés



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Posturas que recuerdan también a la autora de esta tesis otra obra a la que también asiste, *Danke Deutchlan*[159], cuya dramaturgia está a cargo de la directora serbia Sanja Mitrovic (actual Yugoslavia), radicado en Bélgica. Obra en la que se evidencia severas fracturas sociales. La historia se centra en el incendio de la conocida como Sunflower house en el barrio

[158] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra en Teatros del Canal, Madrid, el 19 de mayo de 2019.

[159] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra el teatro Schaubühne, el 5 de abril de 2019, en el marco del festival FIND, en Berlín.

de Rostock en Berlín. Los personajes en escena cuentan su llegada desde Laos y su relación con el entorno que hoy consideran también suyo.

Figura 133.
Danke Deutcheland



Nota. El escenario del teatro, antes de la función. Elaboración propia.

Si bien las temáticas sociales de la pintura de Weiss son a su vez cercanas a las de sus propuestas escénicas, también lo son a las problemáticas que aborda hoy en día el teatro documental. La polaridad entre el caos y el mundo intacto del amor, entre el sueño infantil y la aniquilación brutal, se convierte en rasgo determinante de los cuadros de Peter Weiss (Heikisch-Picard, 1996, p. 22), y sus obras teatrales permiten, a criterio de la autora de esta tesis, un profundo cuestionamiento a la norma a partir del tema de la locura, inferible también en la adaptación cinematográfica de *Marat/Sade* realizada por el Peter Brook (2010)[160], por ejemplo; así como a la crueldad humana, evidenciada en *La indagación* (de 1969), obra que recoge el testimonio del juicio de lesa humanidad impuesto a los sobrevivientes nazis de Auswitch. Pieza que es considerada por Enrile (2016) como la propuesta que establece el teatro documental como tal.

El cuestionamiento en torno a la locura y la justicia serán parte de este discurso vigentes también en la obra de Roger Bernat, *Please continue (Hamlet)*[161] de 2011, a la que asiste la autora de esta tesis. En el programa de mano de Teatro del Canal, Madrid (2018) se anota el comentario del director, quien pone especial consideración en el teatro como el único espacio del arte en el cual se puede reflexionar sobre el significado de la pertenencia a una colectividad.

[160] La película puede ser vista en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=4JDOSC7Bkgo
[161] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en los Teatros del Canal, Madrid , el 16 de mayo del 2019.

La obra utiliza elementos tomados de casos reales de asesinatos y de sumarios de los mismos. En escena se encuentran magistrados, jueces y fiscales de la localidad donde la obra se presenta, los cuales cambian en cada ocasión. Ellos dan la cara al público, mientras a los personajes los vemos por medio de una pantalla que los filma de cerca, los mismos que están de espaldas a la audiencia. Son los únicos actores, Hamlet, Gertrudis y Ofelia. Al final el público debe decir, si el personaje principal es o no culpable de matar a su tío y a su suegro (respectivamente).

Figura 134.
Please, continue (Hamlet)



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Cabe mencionar que Enrile (2016), hace énfasis en la formación multidisciplinar de Bernat, tanto en pintura, arquitectura y teatro; en el carácter relacional de las propuestas de Bernat que reflejan las estructuras de poder con las que se construyen la realidad al evidenciarlas en este caso o al establecer otras dinámicas características del teatro que define como relacional y del teatro documental posmoderno. De igual manera, Enrile (2016) y Sánchez (2017), abordan otra propuesta escénica que vendría a completar la trilogía *Fracaso interminable* de Bernat, junto a *Please continue (Halmet)* y *No se registran conversaciones de interés.* Se trata de *Pendiente de voto*, que como señala Enrile (2016) evidencia el cuestionamiento sobre la representatividad del sistema democrático y lo poco fiables de sus decisiones colectivas. La dramaturgia que presenta, en realidad sería un instrumento lúdico que

permitiría llegar a esta conclusión por medio de las preguntas que literalmente formula al espectador, dentro de un sistema que finalmente evidenciaría los contrastes con el asistente a la vivencia. Así mismo, José Antonio Sánchez (2016) en su texto *Ética y representación* se referirá a esta obra del análisis en el cual resalta el carácter político de estas propuestas, que define como contra-dispositivos, a partir de la visión de Foucault, en la cual el dispositivo permite el control social. En el libro, Sánchez resalta las implicaciones sociales de propuestas como estas, en las que el resultado se revierte en la sociedad.

Así como este tipo de teatro aborda temas sociales, también se decanta por los más personales. Particularidad que, a criterio de esta investigación, también se refleja en el interés de Weiss por otras formas artísticas, como lo apunta Heikisch-Picard, "su pintura anuncia muchas veces lo que será su producción literaria posterior" (Heikisch-Picard, 1996, p. 14). La presencia de la muerte, a partir de la figura de su hermana Margit Beatrice, en alguna medida también acercan lo teatral a la pintura, pues este arte ha sido en más de una ocasión vinculado con esta experiencia (Dubatti, 2007).

Figura 135.
Detalle de "Mädchenkopf" (Cabeza de una joven, 1934)



Nota. Autor: Peter Weiss. Fuente: Museum Bochum, Der Maler Peter Weiss: Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme / Peter Weiss. Alemania: Frölich and Kaufmann, 1982, p. 109.

Este tipo de propuestas forman parte de las características de obras como las presentadas en el Festival Cabanyal Intim, Valencia, edición 2018. En el caso de

43º13’44’’N162, obra a la que asiste la autora de esta investigación, en la cual la actriz se presenta como tal y aborda su historia familiar, asumiendo también el rol de directora y dramaturgia, se trata de Olatz Gorrotxategi (Bilbao, 1979) y su búsqueda por desentrañar el destino de su tío abuelo, desaparecido en España durante el régimen de Franco. Un relato que rodea las características narrativas en torno a la familia, que recuerdan en alguna medida a las propuestas de Ibsen, pero a su vez se permite hablar del pasado. Clara Valverde, en su libro Desenterrar las palabras, señala que este proceso es natural y corresponde a la generación de Olga, pues la primera generación sufre el trauma social, la segunda lo calla y la tercera lo devela, no es casualidad que la propuesta encuentre ecos en la cartelera española de estos últimos años, bajo este mismo formato.

Figura 136.
43º13’44’’N



Nota. Detalle del escenario, tras el final de la función. Elaboración propia.

El Festival Cambayal Intim 2018, en Valencia, acogió propuestas que trabajan en torno a la memoria de los habitantes del barrio ya sea de forma personal, colectiva o vinculada a hechos históricos. En el caso de *Yo no puedo olvidarla*[163], el componente personal se vuelve

[162] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el Teatre El Musical, Valencia, el 13 de mayo del 2018, en el marco del Festival Cabanyal Intim.
[163] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, el 11 de mayo del 2018, en el marco del Festival Cambayal Intim, Valencia.

el eje de la propuesta, pues nos encontramos con la dueña de casa, Ángela Bermúdez, en el que es su comedor, que antes perteneció a su abuela, viva aún en cada rincón del inmueble.

Figura 137.
Yo no puedo olvidarla



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Esta tendencia autoreferencial será parte también de la propuesta pictórica de Weiss, así mismo "el contenido apocalíptico de su cuadro *El gran teatro del mundo*, es monumentalizado y traspuesto a la vigencia generalizada de una escena atemporal del teatro del mundo" (Heikisch-Picard, 1996, p. 21). Al referirse al rincón que acoge un autoretrato del pintor en el cuadro "en él Weiss contrapone los sueños sin deformar la escena infantil, a salvo de las alienaciones de la vida adulta, con la realidad amenazante" (Heikisch-Picard, 1996, p. 21); apunte que es inferido por la autora de la presente investigación como un signo de teatralidad, ligado a la auto representación, vigente también en la escena contemporánea actual. Característica observable en otros cuadros de Peter Weiss, como *El jardinero*, en la que él se encontraría representado en el costado derecho, tocando el piano.

Figura 138.
Detalle de El jardinero (1938), Peter Weiss



Nota. Fuente: Museum Bochum, Der Maler Peter Weiss: Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme / Peter Weiss. Alemania: Frölich and Kaufmann, 1982, p. 144.

En su obra pictórica *Desfile,* se reconoce también*:*

> La teatralidad de la representación, la diversidad de planos en el tratamiento del cuadro, la oposición entre el mundo infantil y el adulto, entre artista y sociedad, todo ello por un lado remite a sus primerísimas composiciones, por su argumentación y su concepción del mundo tan personales, y por otro anuncia formulaciones dramáticas posteriores (Heikisch-Picard, 1996, p. 31).

Figura 139.
Peter Weiss, "Desfile" (1945)



Nota. Fuente: Museum Bochum, Der Maler Peter Weiss: Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme / Peter Weiss. Alemania: Frölich and Kaufmann, 1982, p. 203.

Particularidad que recuerda la propuesta escénica desarrollada, por la argentina Vivi Tellas (2013) [164]. En el teatro se sienta las bases de una tendencia documental, experiencial cercana al biodrama, como lo denomina esta directora en la charla que resume su trayectoria artística y que concuerda con los postulados de las articulistas de la revista *Paso de gato,* Pamela Browenell y Paola Hernández, en su publicación *El teatro documental de Vivi Tellas*. Sus obras giran en torno a la biografía, pero no trabaja con actores. En ellas se van sumando experiencias con su familia, sus instructores de su curso de filosofía, de manejo, la gente que conoce y sus experiencias vitales, así como otras aparentemente más sencillas como las visitas guiadas que encuentra en el camino, espacios como la pista de baile y la música de un dj, su fe y ritualidad judía, el mundo del esoterismo, la vida amorosa que la circunda. Su trabajo, considera, es cuestionar cuándo empieza la ficción y dónde está el umbral que la separa de la realidad. Utiliza el que denomina UMF: umbral mínimo de ficción, que define como una medida poética de ficción. Sin duda tiene claro que busca la teatralidad, la ficción en la realidad. Sus obras cuentan una historia, sus personajes en realidad son personas, no actores. Así mismo, Tellas (2013), reconoce la influencia del grupo alemán Rimini Protokoll.

Por contraste, dentro de los elementos que utiliza sobre las tablas Weiss, estará también la totalidad, pero ya no en la plástica de sus propuestas pictóricas, sino en los cuerpos que utiliza en escena. Uno de los aspectos que la lleva a ser un éxito fue su propio abordaje del teatro total:

> Su modelo de "teatro total", que exigía de los actores el dominio perfecto de distintos medios de representación y que, en una época en que el teatro había entrado en crisis por la competencia de la televisión, ofrecía nuevos atractivos estéticos al público. Con

[164] La charla puede ser vista en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw

> la combinación de interpretación, música, canto, baile, y mimo, Weiss se integró a la tradición del teatro total. (Haiduk, 1996, p. 116)

A su vez, Weiss maneja otros lenguajes que no tendrán especial protagonismo en su teatro como se ha visto hasta el momento, entre estos también estará el cine. Dentro de su faceta de cineasta, Weiss se muestra inconforme por el éxito exclusivo de sus propuestas comerciales, y no así de los proyectos que le interesarían en realidad. Para Heikisch-Picard se trata de un cine que muestra "conatos de comunicación y formas interrumpidas" (Heikisch-Picard, 1996, p. 76), es decir, un ejercicio de indagación creativa, como todas sus propuestas. Cabe resaltar que el mismo autor rescata el hecho de que Weiss componga la música para estas propuestas audiovisuales, al referirse al:

> El estallido del rostro humano por medio de la visión de su imagen reflejada, su desaparición en inabarcables formas de color, es acompañado por Weiss en *Interior de un estudio* con una música estridente y chirriante, compuesta por él mismo expresamente para la película. (Heikisch-Picard, 1996, p. 77)

Finalmente, Haiduk (1996) concluye que "Weiss veía el mundo con los ojos del artista plástico" (p. 114), a lo que cabría acotar en el presente estudio que Weiss encontraba la teatralidad en las diversas propuestas artísticas que ejercía, pero la explota en cada uno de los lenguajes que abarca, a diferencia de sus predecesores. El gesto está presente en la obra global y una parte del mismo, genera una corriente, la documental, que trata de cuestionar a la realidad y se sirve también de los recursos que Weiss introduce en las tablas y en sus demás expresiones artísticas.

Esta postura despierta un profunda reflexión, cercana también a la planteada en la obra *Trap Street*[165], del grupo inglés, Kandinsky theater, bajo la dirección de James Yeatman, obra a la que asiste la autora de esta tesis. En esta obra se representa una calle que solo existe en un mapa, no en la ciudad. En ella vive la protagonista, quien resiste al proyecto gentrificación de su entorno. La escenografía contiene un espacio en blanco, que simula un apartamento que en realidad no está en ningún lugar. Por un momento la protagonista toma unos visores y mira en él el proyecto que se vende, el que en realidad es su hogar. Mira una realidad virtual, que trata de suplantar a la suya y se pregunta con fuerza desgarrante "Where are the people?". Ejercicio que en el caso de Weiss, parece vital.

Figura 140.
Trap Street



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Esta particularidad, el interés en el ser humano, subyace también en múltiples propuestas liminales en América Latina. Algunas directamente emplazadas en el campo social. Las mismas que son analizadas por Ileana Diéguez (2007), en su texto *Prácticas escénicas y políticas, teatralidades liminales* a partir de sus "performatividades y subjetividades utópicas" (p. 53). Las mismas, que sobrepasan el ámbito contemplativo e invitan a la acción; ya que, si bien la movilización política es el objetivo, este da forma a manifestaciones estéticas que

[165] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en Teatro Sachaubüne, el 5 de abril del 2019, en el marco del Festival FIND, en Berlín.

surgen a partir de la construcción simbólica que plantean para sus fines. Análisis también presente en el libro de la misma autora, Diéguez (2006), *Escenarios Liminales*. Entre sus ejemplos se menciona en Perú "la actividad del Colectivo Sociedad Civil (CSC), responsable de la convocatoria al ritual público de lavar la bandera peruana en el Campo de Marte y en la Plaza Mayor de Lima (mayo de 2000)" (p. 93).

En Argentina, a la aún vigente "organización ciudadana H.I.J.O.S., donde se agrupan descendientes de exiliados, torturados, ejecutados y desaparecidos durante la dictadura, buscando la condena pública de los militares implicados en el ejercicio del terror a través de manchas y *escraches"* (p. 127).

En Colombia, recapitula como Rosemberg Sandoval, quien desde los años ochenta "ha expuesto sus propios fluidos corporales mezclados con sustancias y objetos que proceden de un cuerpo social generalmente marcado por situaciones críticas" (p. 159).

Así como en México, tras el fraude del 2006:

> En algunos de las calles que desde Eje Central desembocaban en el Zócalo, se instalaron tendales con poemas y dibujos a la manera de la literatura de cordel, y se colgaron "ropas de cartón" sobre las que se escribían ingeniosos mensajes. En un despliegue de religiosidad popular se colocaron altares y se consagraron nuevos sujetos de devoción, cuyos rostros también aparecieron en los escapularios circulados durante las verbenas dominicales. (p. 172)

Cabe acotar, también, lo recogido por Paulina León[166] (2015) en la conversación que mantiene con Ana Fernández (nacida en Quito en 1963), en el marco del proyecto Mujeres Mirando Mujeres[167] cuando dialogan:

> ¡Para mí una de las obras hito de tu carrera es el performance "Hasta la vista baby!" (2001), procesión fúnebre por la muerte del Sucre cuando la economía ecuatoriana fue dolarizada. Ahí tú, vestida de Mariscal Sucre caminaste por el Centro Histórico de Quito hasta el Cementerio de San Diego donde serías enterrada. Fuiste el pretexto para una catarsis colectiva de cientos de personas. (León, 2015)

Figura 141.
¡Hasta la vista baby! (2001), Ana Fernández



Nota. Imagen obtenida de http://mujeresmirandomujeres.com/ana-fernandez-artista-amplia-y-polifonica/

Ante lo cual cabe también preguntarse, ¿dónde queda el actor? Como se plantea en el apartado cuatro de esta investigación, el texto fue desterrado del teatro como consecuencia del auge de la imagen, ahora el actor pierde el foco de atención y es sustituido por personas en busca de reivindicaciones sociales. Así como el texto volvió a escena, el actor probablemente lo hará, su presencia es trascendente y como las palabras, volverá potente y renovado. Sin que

[166] Docente de la Universidad Central del Ecuador, artista y gestora cultural ecuatoriana. Más información en el siguiente link:
http://www.uartes.edu.ec/sitio/encuentroilia/encuentro-2019/expositores/paulina-leon-ecuador/
[167] Se puede acceder a la información del proyecto en el siguiente link:
http://mujeresmirandomujeres.com/ana-fernandez-artista-amplia-y-polifonica/

esto signifique que las prácticas performativas con carácter político, dentro y fuera de los teatros, tengan que desvanecerse, pues todo suma.

Reflexión que recuerdan a la autora de esta tesis otra obra vista, como las antes referidas, en los últimos años. Se trata de *Oh my Sweet Land*[168], una producción inglesa escrita por Amir Nizar Zaubi (nacido en 1976 en Jerusalem), y Corinne Jaber, en la que está última actúa. El personaje principal mientras cocina comida de su tierra, cuenta al público su historia de vida ligada a sus orígenes sirios y los cuestiona con sus propias interrogantes, al preguntarse qué es exactamente un hogar, por ejemplo. Si se considera "la capacidad del ser humano de conjugar la propia atención con la de otro ser humano en un evento u objeto en el espacio", es decir la atención conjunta a la que se refiere Sofia (2015), es importante resaltar la particularidad que desarrollan los actores de formación, pues son capaces de crear un sin número de emociones que se convierten en las de la audiencia; así como de convertirse en el tercero incluido al que define Morín, como aquel que puede ser a un tiempo sí mismo y el otro (Sofia, 2015). Sin duda en obras como estas, se pone a la audiencia a cuestionarse sobre su propio sentido de pertenencia. Esa es la capacidad del actor, el despertar en el otro vivencias, como si fueran suyas propias, así no lo sean.

Figura 142.
Oh my Sweet Land



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

[168] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el teatro Schaubühne, , 18 de abril del 2018, en el marco del festival FIND, en Berlín.

Práctica que ha sido ampliamente discutida en el teatro Latino Americano (relacionado a la creación colectiva a la que esta tesis se refirió anteriormente), por lo cual en esta investigación el acento en esta región se centró en la composición escénica a la que se alude en el capítulo anterior.

Apuntes relacionados con la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

En el recorrido que el presente capítulo expone, al atravesar los lenguajes en contextos documentales, permite evidenciar que las prácticas escénicas pueden conjugar un gesto en diferentes lenguajes, ligados a la "transmedialidad interna", como se evidencia en el análisis aquí realizado en torno a las obras de Brecht y de la creación colectiva. A su vez, es posible evidenciar que el gesto total, puede construirse en múltiples soportes artísticos en torno a un mismo creador, esbozando una suerte de "transmedialidad externa" como se ejemplifica al abordar el teatro documental, en torno principalmente a las propuestas de Weiss. Tanto el teatro relacional, el teatro documental posmoderno y las propuestas sociales que entran en el campo de la liminalidad, son capaces de extender el campo de la creación a la subjetividad de la sociedad, que forma parte de la experiencia creativa e incluye ahora su propio gesto personal en la obra colectiva.

9. Desbordes: pertinencia de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" a partir del análisis de obras contemporáneas emblemáticas.

En este capítulo se abordan obras de teatro que contemplan la experimentación en torno a los lenguajes que convocan y que utilizan elementos documentales. Las mismas que constituyen importantes referentes en el contexto en el que surgen, en diversas capitales o regiones de países hispanohablantes.

La dramaturga que se ha propuesto analizar diferentes obras del contexto teatral contemporáneo, en busca de recursos de significación inmersos en la "transmedialidad interna" que puedan ser utilizados en propuestas de "transmedialidad externa", con el fin de generar una 'experiencia sensible ampliada', pretende por medio de este ejercicio identificar pautas que generen aportes a su propuesta de "dramaturgia basada en la transmedialidad". Para lo cual, no solo se asiste a las obras, sino que se entrevista a los directores o se dialoga con ellos en foros abiertos al público tras sus obras.

La música de Pasolini

Aléx Rigola parte del texto *Poeta de las Cenizas,* de Pier Paolo Pasolini (2015), para crear el montaje *Who is me, Pasolini (Poeta de las Cenizas)* (2016)[169]. Al llegar al teatro el espectador se topa con una caja de madera, como las que transportan la obra de arte a los museos; como explica Rigola (Jijón, 2018a)[170], en la primera entrevista que tiene con la escritora que está indagando en este tema, ambos están de acuerdo en que este serían una especie de contenedor en que se abarca a Pasolini como creación. Además, el director señala

[169] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra en los Teatros del Canal, Madrid, el 29 de mayo de 2018.
[170] Se puede ver la entrevista en el siguiente link:
https://www.dropbox.com/s/dtyd0c7t6phkai2/vid%20rigola.mp4?dl=0

que al entrar y verla se está ya ante una pieza de arte, que bien podría estar como una instalación en un museo de arte contemporáneo.

Figura 143.
Who is me. Pasolini. (Poeta de las Cenizas) (2017), Álex Rigola



Nota. Elaboración propia

Rigola acota que, si se analiza la obra de Pasolini, quien lo haga se queda con él mismo como creación, con toda su obra, no con algo en particular (Jijón, 2018a). Así mismo enfatiza que las propuestas artísticas del director italiano atraviesan la literatura, el cine y abarcan también sus escritos en la prensa.

En la *Segunda entrevista a Alex Rigola* que tiene la autora de esta investigación (Jijón, 2019j) con el director español, al año siguiente, Rigola menciona que escogió los fragmentos de las películas de Pasolini que incluye en el montaje teatral en función de la mirada de los actores, que considera atraviesa la cámara y se permiten lo imposible, realmente mirar de frente al espectador. Característica también presente, a criterio de este estudio, en la cercanía que los actores de Rigola generan con el público, también justamente por medio de la mirada. Particularidad que se vuelve evidente cuando Rigola le permite a la autora de esta tesis, tras la entrevista, observar una de sus jornadas de trabajo. La misma que tiene lugar durante el taller *Aproximación a la vida. Escenas de Txèkhov,* realizado en la Sala Beckett, en Barcelona[171]. En este espacio se trabaja justamente desde la técnica la capacidad del actor de mirar al público.

[171] El taller se llevó a cabo del 15 al 20 de julio, del 2019. La jornada que se pudo observar fue la del 18 de julio.

Particularidad que encuentra resonancias con la entrevista, en la cual se acababa de referir a la importancia que guarda para él la audiencia y el intérprete. Así mismo, en esa entrevista explica que dentro de su proceso creativo suele escoger las imágenes sin justificarlas racionalmente para llevarlas al espacio y entonces las aborda con un sentido, como otra forma de contar.

El texto del que parte Rigola para este montaje, contiene algunas reflexiones sobre el lenguaje que se vuelve acción y muestra las contradicciones sobre Pasolini, que a la vez guardan grandes verdades, como señala el director español, al insistir en que el poeta deja la poesía, pero lo hace por medio de un poema (Jijón, 2018a).

Particularidad no ajena a este fragmento, de Pasolini (2015):

¿Por qué pasé de la literatura al cine?

Entre las preguntas previsibles de una entrevista,

es ésta inevitable: y lo ha sido.

Respondía que era por cambiar de técnica,

que necesitaba una técnica nueva para decir algo nuevo,

o lo contrario: que decía siempre lo mismo y por eso

tenía que cambiar de técnica según cómo variara la obsesión.

Pero sólo era en parte sincero dando esta respuesta:

la verdad estaba en lo que había hecho hasta entonces.

Luego me di cuenta

de que no era una técnica literaria, que casi

pertenece a la lengua misma con la que se escribe:

sino que era, ella misma, una lengua. (p. 36)

Para la autora de esta investigación, en este fragmento se evidencia una necesidad que bien podría traducirse también en una búsqueda similar a la que la "dramaturgia basada en la transmedialidad" plantea, como una necesidad de abordar mediante otras formas de entender o expresar, ligadas a lo que Pasolini califica en otro fragmento como "¡La lengua de la acción, de la vida que se presenta, es infinitamente más fascinante!" (Pasolini, 2015, p. 43). Cabe mencionar que este texto atrapa a Rigola desde que se topa con él por primera vez, momento en el que emerge ya su necesidad de llevarlo al teatro (Jijón, 2019j).

Así mismo, para la dramaturga que está reflexionando en esta investigación, resulta interesante un fragmento del texto en el que se hace alusión a la música que Pasolini señala le habría gustado componer:

> Pues bien, te confesaré, antes de dejarte,
>
> que quisiera ser escritor de música. (Pasolini, 2015, p. 55)

Ante lo cual Rigola, menciona que este arte guarda características dionisíacas, no apolíneas, es decir que no se puede contar. Apunte que le permite a la autora de esta tesis imaginar un universo de propuestas paralelas, quizás enmarcadas en esa dualidad, las que bien pueden ser contadas y estar dentro del contenedor al que anteriormente se refirió, en las que el teatro cuenta; y las que se podrían generar por fuera, para quizás recrear la música que Pasolini habría querido componer. Si bien Rigola considera que esta idea sería otra obra, cuando la autora de esta tesis se la sugiere (Jijón, 2018a), y que su pieza está completa y claramente así es pues la sencillez de la misma es uno de sus atributos; señala también que se trataría de otra obra, ni mejor, ni peor. A lo que también acota que, la obra de arte total no tiene por qué tenerlo todo.

En ese contexto, la autora de esta investigación se permite pensar que sería la música a la que se refiere Pasolini, así como la caja y la mirada de los actores con la que trabaja Rigola,

los tres recursos de significación que podrían servir para una obra que incluya la "transmedialidad externa", independiente de la obra escénica y a un tiempo en diálogo con ella.

La propuesta partiría de una premisa: cómo habría compuesto música Pasolini. Este recurso estaría patente en la obra de teatro, en la etapa de descubrimiento. Sería el eje de la "experiencia sensible ampliada" que continuaría en la etapa de exploración, en la cual quien quisiera, podría salir en busca de la música ficticia de Pasolini. De igual manera la caja serviría para delimitar el adentro del afuera, entre la obra real creada por Pasolini y la imaginaria, la que aún falta por crear. El vínculo que no solo remitiría a la obra del director italiano, sino a la delicada propuesta de Rigola, sin duda sería la mirada de los actores, por qué no trabajarla ahora en los músicos, finalmente es también un arte performativo. El espacio de la música, guardaría las características que el director español mencionó dentro de la entrevista, cuando señala que el estar en un mismo espacio sentado viendo lo que se le muestra es una limitación para el teatro, observación que debería ser sin duda tomada en cuenta en la etapa de experimentación.

Así mismo, para la etapa de exploración, se plantearía una cuarta experiencia, basada en la siguiente premisa: cómo sería la música que el público imagina para Pasolini.

Ideas que se aterrizan en las siguientes tablas, a partir de los planteamientos expuestos ya en la metodología (Ver tablas 5, 6, 7, 8, 9 y 10, en las siguientes seis páginas).

Tabla 8

Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música como recurso de significación, a partir de Who is me. Pasolini (Poeta de las Cenizas), de Álex Rigola.

			TIEMPO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL TIEMPO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**Transmedialidad interna**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente: Latente: se pone en función de la experimentación Ausente: en función de la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función de la experimentación. * * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que se devela posteriormente	Para los planos patentes: Nexos: Orden (ruptura): Frecuencia: Velocidad: Ritmo: Perspectiva: Distancia:	 elipsis, pausa* y suspensión** anticipación* ** singulativa y repetición dramática* ** isocronía, ralentizada* y condensada** isocronía, intensión** y distensión* externa e interna* ** simple y compleja* **
	Transmedialidad externa	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Para los planos patentes: Nexos: Orden (ruptura): Frecuencia: Velocidad: Ritmo: Perspectiva: Distancia:	 elipsis*, pausa** regresión* y anticipación** iteración* isocronía, ralentizada* y condensada** isocronía, intensión** y distención* externa e interna* simple y compleja*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Para los planos patentes: Nexos: Orden (ruptura): Frecuencia: Velocidad: Ritmo: Perspectiva: Distancia:	 resumen* ** regresión* ** singulativo, repetición dramática * isocronía, ralentizada* y condensada** isocronía, intensión** y distención* externa e interna* ** simple y compleja* **
			Plano dramático 'basado en la transmedialidad'		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"
Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten
Integra el concepto de tiempo de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente.

Nota. En cada una de las tres fases (descubrimiento, experimentación y exploración) la música establecerá un diálogo dentro de la etapa en la que se la ubique y, a su vez, generará nexos con las otras dos etapas. Para hacerlo, dentro de la fase en la que se encuentre, en mayor medida, podrá utilizar los elementos del tiempo escritos en negro en la tabla. Así mismo, los elementos que están señalados en verde, le servirán para generar

vínculos con las otras dos etapas. La música que Pasolini hubiese querido componer, servirá, como los otros recursos de significación seleccionados, como un elemento que contribuya a distinguir entre la obra real y ficticia en torno a Pasolini.

En este caso preciso, la música aparece en el texto hacia el final de la obra de teatro, en la fase de descubrimiento (de incluirse la música que Pasolini quisiera componer, posibilidad que sirve aquí como mero ejemplo). En torno a ella, se podrá generar relaciones con momentos previos de la misma obra, es decir por medio de una elipsis y al mismo tiempo, esta modificación (que se recalca como mero ejemplo) sería también una pausa que se relacionaría con la fase de experimentación; y una suspensión que permitiría continuar la experiencia hacia la tercera fase, la de exploración. Así mismo serviría como anticipación para los dos fases siguientes, la exploración y la anticipación. En estas dos etapas se indagaría más profundamente sobre la música que Pasolini hubiese querido componer, acogiendo la visión de músicos vinculados con la obra, en la fase de experimentación; y de la mano de las lecturas que nazcan en el público, en la fase de exploración, en la cual este último dejaría ver como imagina la música de Pasolini. Bajo esta misma lógica se seguirán interpretando los demás elementos marcados en la tabla (aplicados a las distintas fases). La tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 9.

*Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en Who is me. Pasolini (Poeta de las Cenizas), de Álex Rigola*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al tiempo de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de la música que Pasolini hubiese querido componer, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	Visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	Auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 10.

Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan el contenedor de madera como recurso de significación que posteriormente enmarca un adentro y un afuera

			ESPACIO ESCENOGRÁFICO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE ESPACIO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**Transmedialidad interna**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	escena abierta parcial
					Latente: se pone en función de la experimentación	Espacio:	único
					Ausente: en función de la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función de la experimentación. * * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que se devela posteriormente	Distancia:	icónica*, metonímica*
	Transmedialidad externa	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO, EMPLAZADAS DE ACUERDO A SUS GÉNEROS	Patente:	Espacio de la comunicación:	escena abierta total
					Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración	Espacio:	único (por experiencia en cada lenguaje)
						Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Distancia:	icónica*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta parcial
					Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación	Espacio:	único y específico (site specific)
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Signos de espacio:	verbales**, sonoro*
						Distancia:	convencional e icónica ** *
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra conceptos de espacio y objeto teatral de Anne Ubersfeld en la *Semiótica Teatral* con el de espacio que incluye el accesorio de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del espacio patente, latente y ausente.

Nota. En cada una de las tres fases, descubrimiento, experimentación y exploración, el contendor de madera establecerá un diálogo dentro de la etapa en la que se lo utilice o se aluda a él y, a su vez, generará nexos con las otras dos etapas. Por ejemplo, en la primera fase, la de descubrimiento, en mayor medida, podrá utilizar los elementos de la tabla escritos en negro, es decir se lo manejará como un espacio único, con una escena abierta parcial. Así mismo, los elementos que están señalados en verde, le servirán para generar vínculos con las otras dos etapas.

En este caso preciso, el contendor se utiliza en la obra de teatro para delimitar el adentro y el afuera de esta obra, que recogería la obra real y ficticia de Pasolini, respectivamente (en el uso que se le da aquí, como ejemplo). En la primera fase, la de descubrimiento, se lo utilizará como un espacio único y una escena abierta parcial. Así mismo entrará en relación con los espacios de las fases de experimentación y exploración por medio de elementos escenográficos, verbales y sonoros y por medio de la distancia icónica y metonímica que se seguirá usando en las siguientes fases, que harán alusión al afuera del contendor. Es decir, el concierto de la música que ha Pasolini le habría gustado componer podría rodear una reproducción del mismo contendor a escala, muy pequeño, puesto en el centro, alrededor del cual el público podría pasear durante el concierto.

Bajo esta misma lógica se seguirán interpretando los demás elementos marcados en la tabla. La misma que es un recurso de elaboración propia.

Tabla 11.

*Recursos aplicados al **espacio escenográfico** de la dramaturgia en Who is me. Pasolini (Poeta de las Cenizas), de Álex Rigola*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al espacio de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función del contendor de madera, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos (olor y sonido de madera) y gustativos
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 12.

Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan la mirada del personaje como recurso de significación.

			PERSONAJE DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL PERSONAJE	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**Transmedialidad interna**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente: Latente: se pone en función de la experimentación Ausente: se pone en función de la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función de la experimentación. * * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que se devela posteriormente.	Personajes y acción: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales* y funciónales ** Humanizados* **,, idealizados* **, degradados* ** externa e interna*
	Transmedialidad externa	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO, EMPLAZADAS DE ACUERDO A SUS GÉNEROS	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales y funciónales** Principales y secundarios** idealizados * ** y degradados* ** externa e interna*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales (público) * ** Principales humanizados externa e interna
			Plano dramático 'basado en la transmedialidad'		Espacio de la comunicación /estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de personaje de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente.

Nota. En cada una de las tres fases, se utilizará la mirada de los personajes, que se pondrá en diálogo con la de los músicos en la fase de experimentación; y con la del público que intervenga en la fase de exploración (al que se le dará instrucciones para mirar a los ojos al momento plasmar su visión sobre la música de Pasolini). La mirada de todos ellos establecerá un diálogo o vínculo con la subjetividad de los personajes de la obra. Por ejemplo, en la primera fase, la de descubrimiento, servirá para generar luego un nexo entre el personaje de la puesta en escena y los músicos del concierto. Esto podría humanizarlos, degradadorlos o idealizarlos. Relación que los pone también en diálogo, como personajes

sustanciales en una fase y funcionales en otra. En este caso, en la etapa de exploración entrará en juego la mirada del público, ya familiarizado con el procedimiento. Bajo esta misma lógica se seguirán interpretando los demás elementos marcados en la tabla. La misma que es un recurso de elaboración propia.

Tabla 13.

*Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en Who is me. Pasolini (Poeta de las Cenizas), de Álex Rigola.*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al personaje de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de la mirada del personaje, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	Visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	Auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Finalmente, casi al concluir la Segunda entrevista a Alex Rigola (Jijón, 2019j), al preguntar a Rigola si le ¿interesaría plantear una propuesta escénica vinculada con otras artes y qué pensaría de una experiencia así?, respondió: "es un camino que tengo abierto y en el cual estoy trabajando. Yo lo veo de una forma diferente, como hacer artes escénicas fuera de un escenario, invitar al público a vivir otras emociones" (Jijón, 2019j).

Se evidencia su interés en el tema que esta tesis recoge, aunque no comparta del todo las ideas que este ejercicio en torno a su obra *Who is me? Pasolini (Poeta de la Cenizas)*; pues, claro, se trata simplemente de un ejercicio, en busca de premisas.

Biografías: retratos de quienes flotan sobre un puente

Quien se encuentra realizando este estudio, tiene la posibilidad de entrevistar a Jesús Muñóz[172] (nacido en Valencia en 1976), con quien entra en contacto tras la función de *Ejercicios de Amor*[173] (de 2009), del grupo Pont Flotant[174]. Durante la conversación que mantienen, Muñóz señala que una obra de teatro normalmente dura 5 años, a partir de los referentes sociales que topa, y que no es una idea suya sino de Peter Brook (Jijón, 2019c).

La dramaturga que está desarrollando este estudio, entonces, entiende que el vínculo íntimo del trabajo es lo que hace que estas propuestas sigan siendo tan intensas, incluso años después de su creación, ya que el grupo se centra en obras autobiográficas. Como Muñoz señala, el ya no es el mismo desde el momento en que hizo la obra, pero puede conectar perfectamente con las vivencias de esa época.

Tras la entrevista, Muñoz le facilita una serie de links a la autora de esta tesis, que luego se comparten en la página de Facebook de Pont Flotant durante la cuarentena que se presenta

---

[172] Se puede ver la entrevista completa en este link: https://www.dropbox.com/s/i7ag9orxfdnohh6/Entrevista%20a%20Jesus%20Mu%C3%B1oz.mov?dl=0

[173] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra el 4 de julio de 2019 en el Pati del Centre Ocupacional Tola, en Silla.

[174] Es posible ver más información del grupo en el siguiente link: https://pontflotant.es/es/

a partir de la pandemia de COVID-19. Así, es posible asistir a la biografía completa de estos personajes, que trabajan desde sus vivencias. Como señala Jesús Muñoz durante la entrevista, en *Como piedras* (de 2006)[175], están sus inicios frente a la vida adulta en un camino poco tradicional. Opción que se sostiene firme en *Ejercicios de amor* (de 2009)[176], una oda a la empatía, el compromiso, el encuentro y los lazos (apunte propio de esta investigación) que el teatro ofrece cuando se asume el reto que sostener un grupo demanda y que hoy en día cada vez se vuelve menos frecuente. En *El hijo que quiero tener* (de 2016)[177], reflexionan frente a la vida que, como la creación, es capaz de sorprender al ser humano cuando menos lo imagina y, en esas tensiones, aparece el vínculo que lo liga a ciertas vivencias.

Figura 144.
Como piedras (2006)



Nota. foto de José Ignacio de Juan, recuperada de https://pontflotant.es/es/como-piedras-2006/

La compañía presenta ya algunos procesos cercanos a la transmedialidad, como esta investigación la esboza. El texto de *El hijo que quiero tener* (de 2017), está publicado bajo la autoría de sus cuatro integrantes, Aléx Cantó, Joan Collado, Jesús Muñóz y Pau Pons. Según señala Muñoz (Jijón, 2019c) su estructura como grupo es horizontal y todos participan de la creación, claro que cada uno se responsabiliza de temas particulares, pero el trabajo es siempre

[175] Se puede ver la obra en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=QHOj-XRElcI
[176] Se puede ver la obra en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=iULa1YdVxSY&feature=share&fbclid=IwAR3yhq6c6KeoSmJc6jAE9QhlcumTbDTaVS9bcsFeOvnOk0urVO26H9V5r0o
[177] Se puede ver la obra en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=LuIoNK70-2E&feature=share&fbclid=IwAR3sSkLdKR9wnk5KVoxeYvbBNFAccR8uejIUehmUoVFJShQ4Y0YE5_0F49Y

colectivo y este abarca las dinámicas de ensayo que utilizan. Muchas veces, estas pasan a ser parte del espectáculo, como sucede precisamente en esta obra que incorpora a no-actores con los que trabajaron inicialmente dentro de su exploración para la obra. Así mismo, estas dinámicas basadas en la libertad, la confianza y el respeto, como enfatiza Muñoz, están presentes en las prácticas horizontales para todos los demás aspectos que cada montaje abarca, diálogo que se hace extensivo a los artistas de otras ramas que colaboran con sus producciones.

El fotógrafo oficial del grupo es José Ignacio de Juan, amigo de Jesús Muñoz de toda la vida, como el mismo señala en la entrevista. Llama la atención entonces, a quien realiza este estudio, el detalle de que la publicación de *El hijo que quiero tener* (2017), cuente con una galería de fotos del fotógrafo oficial del grupo, pues su trabajo y mirada está hondamente relacionada con el de la compañía.

Figura 145.
El hijo que quiero tener (2017)



Nota. Foto tomada por Juan Ignacio de Juan

Así mismo, en función del tema de esta tesis, Muñoz durante la entrevista se refiere a la obra *Yo de grande quiero ser Fermín Jiménez* (de 2013), pieza en la que reflexiona sobre la producción de arte en su sociedad y sobre el tiempo del que el ser humano realmente puede disponer para sí en su vida. Constantemente él y Aléx en escena, aluden al personaje que lleva la vida que ellos anhelan, justamente, Fermín Jiménez (nacido en España en 1979). En un momento de la pieza incluso llaman a Fermín por teléfono le preguntan por sus últimas obras y sobre lo que está haciendo en ese instante. En una de las representaciones, incluso la llamada

coincidió con el momento en el que Fermín estaba montando su exposición en el Museo de Artium, en Victoria, así que el público bien pudo, a criterio de esta investigación, interesarse por el evento simultáneo, de hecho, Fermín señala que una nota de prensa habló en conjunto sobre ambos acontecimientos y que ellos recibieron en su sala a personas interesadas por la obra de Fermín. Ya hacia el final de la pieza teatral, se proyecta un video con obras que efectivamente son de Fermín y él aparece con los personajes de Pont Flotant, sus amigos personales.

Figura 146.
Yo de mayor quiero ser Fermín Jiménez (2016)



Nota. Foto tomada por Juan Ignacio de Juan. Imagen recuperada de https://pontflotant.es/es/yo-de-mayor-quiero-ser-fermin-jimenez-2013/

Así mismo dentro de la producción artística de Jiménez, llama la atención su instalación *Canción para 22º 33' N 91º 22' O* [178] (de 2018) en torno a la inexistente *isla Bermeja*, que existe en mapas, pero no en el mundo, realizada en el Centro Botín, de Santander. La hoja de sala de la exposición reseña:

> Este es el caso del proyecto que se expresa a través de esta instalación. En ella se puede ver una representación de todos los elementos necesarios para crear la obra en la que la Isla Bermeja y su misteriosa desaparición son el centro. Esta inexistencia y el misterio

[178] Más información disponible en el siguiente link: htpps://www.centrobotin.org/obra-carta/fermin-jimenez-landa/

que la envuelve suscitó la curiosidad del artista ya que, de estar situada en el punto en el que se geolocaliza, sería motivo de conflicto porque desviaría los límites de la extracción petrolífera de la zona.

Fermín Jiménez Landa quería hace un homenaje a la isla y para ello trazó un plan. Encargaría la creación de un himno, botaría un barco y, en el punto en el que la isla debería estar, el himno sonaría. A partir de ese plan dejó todo al azar. No conoció el himno hasta el final, el barco alquilado fue pesquero y ningún miembro de la banda era marinero. Aun así, el himno se tocó y el homenaje fue completado (Centro Botín, 2020).

Jesús Muñoz, durante la entrevista señala que el público sale de la sala sin saber si se trata o no de un personaje ficticio, algo parecido, en alguna medida a la travesía que emprende Fermín, hacía una isla inexistente (apunte de esta investigación).

Figura 147.
Canción para 22° 33' N 91° 22' O (2018). Instalación



Nota. Autor: Fermín Jiménez Landa. Imagen recuperada de https://www.eldiariomontanes.es/culturas/radiografia-artistica-ocho-20190210183741-ntvo.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Otro de sus colaboradores es el músico Pedro Aznar. Muñoz en torno al diálogo creativo que su grupo ejerce, cuenta que el suele ir a los ensayos para componer la música para las obras. Así mismo para la autora de esta tesis, la cercanía entre esas obras, si bien pueden no ser planificadas, responden a sensibilidades afines, como en la letra de *Décimas* (Letras, 2020), cuando se presentan personajes como la mala fortuna y se habla sobre la vida como un viaje:

Que al fin la mala fortuna

se vaya a dormir un rato

se quite traje y zapatos

se olvide de mi existencia

declaro mi desacato

La vida es viaje fecundo

si hay puentes hacia los otros

Volaste el que había en nosotros,

te fuiste por esos mundos

El frío cayó rotundo

Tu olvido mostró los dientes

No sabes cómo se siente

temer este miedo mudo

Pasado el sueño futuro

no sé vivir el presente. (Letras, 2020)

La vida como viaje, un recorrido al que El Pont Flotant invita y que permite tratarlos por el nombre, pendiente de sus próximas propuestas, como se puede estar de la conversación que se mantiene durante años entre amigos cercanos.

Al preguntar a Jesús Muñoz cómo ve la posibilidad de plantear una pieza escénica vinculada más estrechamente con el desarrollo de otras piezas artísticas en función de los lenguajes incluidos en la obra de teatro, señala que le interesan los espacios híbridos, pues son lugares incómodos y nuevos. Así mismo, frente a la posibilidad de incluir al público en la creación, considera que resulta interesante como concepción, pero que se debe cuidar que esta

experiencia no se convierta en un espacio endogámico o hermético y que tenga la capacidad de contar algo más.

Es así que se plantea el siguiente cuadro para el presente desborde transmedial, en este caso la biografía de los personajes de las obras se va articulando a lo largo de todos los montajes de El Pont Flotant y corresponderían a la instancia de descubrimiento. En ella estarán presentes, todas las alusiones a sus colaboradores, así como los trabajos que han desarrollado tanto desde la escenografía, la música y la fotografía. Estos servirán como nexos con la fase de experimentación, en la cual el público podría relacionarse con otras obras de estos artistas que vayan componiendo la biografía de la amistad de Fermín, José Ignacio, incluso Pedro y, porque no, de Primi. Este último, es uno de los amigos de Jesús Muñoz que cocinó Paella durante la función de *Ejercicios de Amor*. Al mirar el video que Muñoz cuelga en redes en estos días, la autora se percata que el amigo invitado puede variar dependiendo de la fecha y la locación. En el campo de la experimentación, las piezas a incluir dejarían ver la biografía de la amistad, en los soportes que cada uno de sus colaboradores maneja, desde la cocina, pasando por las artes plásticas, la música y las fotografías.

Finalmente, en la etapa de exploración, la autora de esta investigación se permite pensar en el público de El Pont Flotant, su biografía como espectadores que van sintiendo la cercanía de los personajes en resonancia con sus propias vidas y que quizá, como cuando se lee un libro y no se lo quiere cerrar, esperan que se vuelva a abrir el telón, para saber más.

Estas ideas se aterrizan en las siguientes tablas, a partir de los planteamientos expuestos ya en la metodología (Ver tablas 11, 12, 13, 14, 15 y 16, en las siguientes seis páginas).

Tabla 14.

Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música, la escenografía, la cocina y las imágenes de la escena, como recursos de significación, a partir de las obras del grupo El Pont Flotant y la relación con sus colaboradores.

			TIEMPO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE TIEMPO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Nexos:	elipsis*, pausa* y suspensión**
					Ausente: en función de la exploración	Orden (ruptura):	anticipación*
						Frecuencia:	singulativa y repetición dramática*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función de la experimentación * * el grado ausente en función de la exploración que se devela posteriormente	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
						Ritmo:	isocronía, intensión** y distención*
						Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración	Nexos:	elipsis*, pausa**
						Orden (ruptura):	regresión* y anticipación**
						Frecuencia:	iteración*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
						Ritmo:	isocronía, intensión** y distención*
						Perspectiva:	externa e interna*
						Distancia:	simple y compleja*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación	Nexos:	resumen* **
						Orden (ruptura):	regresión* **
						Frecuencia:	singulativo, repetición dramática *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
						Ritmo:	isocronía, intensión** y distención*
						Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de tiempo de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente.

Nota. Con una dinámica similar a la descrita anteriormente, en este caso la relación entre la fase de descubrimiento y experimentación, relacionará la obra de los colaboradores de El Pont Flotant con sus propias obras o vidas, utilizando como nexos los rasgos de su trabajo que han dejado en las propuestas del grupo de teatro. Para hacerlo, dentro de la fase en la que se encuentre, en mayor medida, podrá utilizar los elementos del tiempo escritos en negro en la tabla. Así mismo, los elementos que están señalados en verde, servirán para generar vínculos con las otras dos etapas. Así mismo, las creaciones propias de estos artistas serán exploradas a profundidad en la segunda fase. Luego, también en la tercera etapa, la de experimentación, se verá su impronta en el público del grupo. Para lo cual, por ejemplo, se podrá relacionar entre sí la fotografía de José Ignacio de Juan, las escenografías de Fermín Jiménez y la música de Pedro Aznar creadas para el Ponto Flotant dentro de una propuesta escénica del grupo

centrada en el tema. La repetición dramática, a su vez generará vínculos entre las fases; y al mismo tiempo, podrán servir como una pausa que se relacionaría con la fase de experimentación; y una suspensión que permitiría continuar la experiencia hacia la tercera fase, la de exploración, centrada en la relación del público con la biografía del grupo y, ahora, con la de sus colaboradores. Esperiencia que ampliaría los temas de *Ejercicios de Amor.* Bajo esta misma lógica se seguirán interpretando los demás elementos marcados en la tabla (aplicados a las distintas fases). La tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 15.

*Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en las obras del grupo El Pont Flotant y la relación con sus colaboradores*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al tiempo de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función la música, la escenografía, la cocina y las imágenes de la escena, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	Visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	Auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 16.

Componentes y fases de significación de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que

utilizan la escenografía, la música, la cocina y las fotos, y se relacionan con la biografía de los creadores que colaboran con el grupo El Pont Flotant.

			ESPACIO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE ESPACIO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente: Latente: se pone en función de la experimentación Ausente: en función dela exploración Relación con los elementos del espacio (a la derecha) y * el grado latente en función de la experimentación * * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que se devela posteriormente	Espacio de la comunicación: Espacio: Signos de espacio: Distancia:	cerrado múltiples, simultáneos (3 repeticiones)(con elementos inmersivos y documentales) escenográficos*, verbales**, sonoro* icónica**, metonímica*
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración Relación con los elementos del espacio (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Espacio de la comunicación: Espacio: Signos de espacio: Distancia: Espacio de la comunicación:	abierta total único (por experiencia en cada lenguaje) escenográficos*, verbales**, sonoro* icónica* y convencional abierta parcial
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Espacio de la comunicación: Espacio: Signos de espacio: Distancia:	abierta parcial único y específico (*site specific*) verbales**, sonoro* convencional e icónica ** *
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"
Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten
Integra conceptos de espacio y objeto teatral de Anne Ubersfeld en la *Semiótica Teatral* con el de espacio que incluye el accesorio de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del espacio patente, latente y ausente.

Nota. En cada una de las tres fases, descubrimiento, experimentación y exploración, la escenografía, que incluirá los instrumentos musicales, la cocina y las fotos podrán utilizar los elementos de la tabla escritos en negro en función de la fase en cuestión y los elementos verdes para articularse con las otras dos fases. En este caso preciso, la escenografía, que incluirá los instrumentos musicales, la cocina y las fotos que se utilizarían en la obra de teatro, en la primera fase, la de descubrimiento, se desarrollarían individualmente en la fase de exploración, con varias obras de artes paralelas, una para cada amigo de El Pont Flotant, de acuerdo al lenguaje que aborden. Así mismo entrará en relación con los espacio de las fase

de experimentación, por medio de elementos escenográficos, verbales y sonoros y por medio de la distancia icónica y metonímica que habrá utilizado en las anteriores, que ahora harán alusión a la relación del público con estos elementos. Bajo esta misma lógica se seguirán interpretando los demás elementos marcados en la tabla. La misma que es un recurso de elaboración propia.

Tabla 17.

*Recursos aplicados al **espacio escenográfico** de la dramaturgia en las obras del grupo El Pont Flotant y la relación con sus colaboradores*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al espacio de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función la música, la escenografía, la cocina y las imágenes de la escena, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 18.

Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que recrean la biografía de los amigos de El Pont Flotant.

			PERSONAJE DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE PERSONAJE	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente: Latente: se pone en función de la experimentación Ausente: en función de la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * * el grado aparentemente ausente en función de la exploración	Personajes y acción: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales* y funciónales ** Humanizados* **, idealizados* ** degradados* ** externa e interna*
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales y funciónales** Principales y secundarios** idealizados * ** y degradados* ** externa e interna*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales (público) * ** Principales humanizados externa e interna
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de personaje de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Nota. En cada una de las tres fases, se utilizará la biografía personal y artística de los colaboradores de El Pont Flotant, vinculada con la del grupo y finalmente con el público que ha acompañado a estos personajes teatrales. Por ejemplo, en la primera fase, la de descubrimiento, servirá para generar luego un nexo entre el personaje de la puesta en escena teatral y las manifestaciones personales de sus colaboradores en diversos formatos. Esto podría humanizarlos, degradarlos o idealizarlos. Relación que los pone también en diálogo, como personajes sustanciales en una fase y funcionales en otra. En este caso, en la etapa de exploración entrará en juego la mirada del público, ya familiarizado con todos ellos, como está con los personajes de El Pont Flotant. Bajo esta misma lógica se seguirán interpretando los demás elementos marcados en la tabla. La misma que es un recurso de elaboración propia.

Tabla 19.

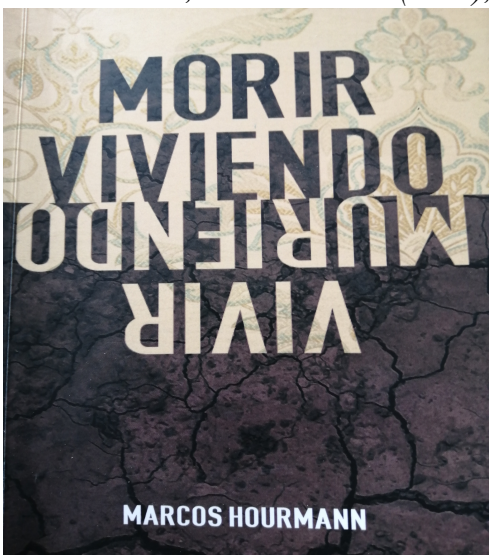
*Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en las obras del grupo El Pont Flotant y la relación con sus colaboradores*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al personaje de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función la música, la escenografía, la cocina y las imágenes de la escena, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	Visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	Auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Todas las razones de Marcos Hourmann

El primer médico condenado en España por aplicar la eutanasia, Marcos Hourmann, en su libro *Morir viviendo, vivir muriendo* (2017) describe los hechos en torno la muerte de Carmen, la paciente de 82 años a la que ayudó a morir, por pedido de ella y de su hija, cuando los dolores eran ya insoportables y la paciente solo contaba con unas pocas horas de vida. Tras esta decisión, la vida del doctor se desplomó, entre la persecución de la justicia y los medios. La novela autobiográfica, además abarca las consecuencias que tuvo que afrontar él como ser humano, junto a su familia.

Figura 148.
Morir viviendo, vivir muriendo (2017), Marcos Hourmann



Nota. Portada del libro, edición 2017.

Así mismo, es entrevistado por Jordi Evoe (nacido en España en 1974) en el cuarto capítulo de la segunda temporada de la serie *Salvados*, La buena muerte (de 2016). En él, Evoe (Artesmedia Televisión, 2016) se centra especialmente en las implicaciones legales que tuvo que afrontar Hourmann y en el éxodo que realizó al tener que dejar España para restablecerse en Reino Unido, donde el asedio de los medios lo someterían a otra persecución, datos que también están en el libro. Así mismo, el capítulo presenta más voces en torno al tema, el derecho a una muerte digna.

Figura 149.
La buena muerte (2016), Jordi Évole



Nota: Fotograma del filme de Jordi Évole

Finalmente, la obra de teatro, *Celebraré mi muerte* (de 2019)[179]. En ella uno de los realizadores del capítulo de la serie antes referida, Marcos Morillo, es presentado como dramaturgo, su aporte fueron la selección de imágenes que acompañan la obra, que contiene material de archivo sobre el proceso legal y fotos familiares de Marcos, así como un video desde el interior de un auto, en una larga carretera, quizá también relacionado con la idea de persecución y éxodo, como señala Marcos en el foro que se realiza tras la obra (Jijón, 2019d). Dentro de este mismo espacio, la creadora que se encuentra articulando estas propuestas, puede preguntarle a Marcos cómo llega esta iniciativa al teatro, entonces el acota a lo ya mencionado que el texto lo escribe Alberto San Juan (nacido en Madrid en 1968), prestigioso dramaturgo a cargo del Teatro del Barrio, luego de más de cuarenta horas de conversación con él.

[179] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el Teatro del Barrio, el 7 de julio de 2019, en Madrid.

Figura 150.
Celebraré mi muerte (2019), Alberto San Juan y Victor Morillo



Nota. Elaboración propia. Escenario al final de la obra.

En la obra de teatro *Celebraré mi muerte,* aparece una nueva faceta de Marcos, su vida familiar en Argentina, la historia de amor de sus padres y la muerte de ambos. Es así que el público accede ahora de manera más profunda a la dimensión humana del médico y comprende cómo pudo él verse reflejado en el sufrimiento de una hija que quiere acabar con el dolor de su madre, quien tampoco puede más. En el texto dramatúrgico se conjugan varias voces, lo cual se evidencia cuando Marcos dice que mató y mintió y las dos veces aclara que lo dice así por pedido del jefe, en alusión al dramaturgo de la pieza, Alberto San Juan, remarcando su desacuerdo. Solo en la obra aparecen esas palabras, nunca en el libro o en el documental (apunte propio de esta tesis).

Es posible observar cómo en este caso se contempla también la transmedialidad de forma cercana al trabajo que se propone en esta investigación. Si bien mucha de la información aparece reiterativamente en cada obra, el libro privilegia las repercusiones de la decisión que él toma en la vida de toda su familia, durante los años que duró su juicio y la persecución de los medios. El capítulo de *Salvados* (de 2016) privilegia los temas legales y éticos frente al tema; y finalmente la obra de teatro que se centra en la historia de Marcos como ser humano. Dinámica reiterativa, por lo cual se prefiere no anexar un cuadro en este caso.

Al ser interrogado en el foro, en función de este estudio se le preguntó si estaría abierto a llevar este debate, ya no al teatro, sino a otras formas de arte, y él respondió categóricamente que sí (Jijón, 2019i). Es así que se evidencia su voluntad de abarcar los formatos que fuesen necesarios para aclarar lo que para él sigue siendo su verdad.

Todas las caras de La Re-Sentida

Tras haber visto la obra *Paisaje para no colorear*[180] (de 2018), del Grupo La Re-Sentida, la autora de esta investigación entrevista[181] a su director, Marco Layera (Chile, 1977). La obra aborda la sensibilidad de 10 adolescentes chilenas y el contexto violento que las envuelve, tanto en la casa, la escuela y la sociedad. Ellas buscan libertad para su cuerpo y sus decisiones reflexivas, en una sociedad que puede ser represiva, prejuiciosa y discriminadora. La obra abarca escenas en las que son ignoradas en su contexto familiar, en el mejor de los casos; momentos de violencia física y emocional en centros estatales de custodia; publicidad comercial que las rodea y cosifica; y la visión conservadora de una sociedad católica a la que sus opciones de vida y género hoy por hoy desafían. Las adolescentes también se liberan bailando (ocho de las diez que conforman el elenco, pues a dos de ellas no les gusta el reguetón), expresando con su cuerpo, o leyendo su manifiesto, lo que esperan para su futuro, en un paisaje en el que por fin entra el color, el de la libertad.

La obra parte de entrevistas a adolescentes, con las cuales se conforma el elenco de la misma. Durante la entrevista al director de la pieza, llama la atención de quien escribe esta investigación el que Marcos mencione que es esta nueva generación es la que se atreve a cuestionar a la que a él le precede, la que vivió la dictadura chilena de Pinochet y recuperó la democracia. Señala que, para su propia generación, a la que califica como *generación bisagra*,

[180] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, teatro Shaubühne, el 6 de abril del 2019, en el marco del Festival FIND, en Berlín.
[181] La entrevista completa esta disponible en el siguiente link: https://www.dropbox.com/s/7hghn7nn0i80kx6/Entrevista%20a%20Marco%20Layera.mov?dl=0

era imposible hacerlo, pues resulta difícil cuestionar a la generación de sus padres, dada la cantidad de violencia y sufrimiento a la que se vieron expuestos. Así mismo enfatiza que esta nueva generación, los nietos de la dictadura, empezaron a manifestarse en la esfera política de su país, muchos con apenas 15 años de edad, cuando iniciaron las protestas estudiantiles por una educación de calidad en Chile, en el año 2006. Así mismo, han cuestionado como la generación que regresó a Chile a la democracia se ha acomodado en el poder.

Igualmente, comenta que su metodología de trabajo en el campo teatral involucra constantemente talleres con grupos vulnerables y con adolescentes. Señala cómo durante el proceso de creación, paralelamente se registran y documentan en la prensa casos de asesinatos a adolescentes, no siempre con connotaciones sexuales, u otros incluso al interior del Servicio Nacional del Menor. Sobre su trabajo en estos talleres, menciona que el utiliza la metodología que ha ido desarrollando, en la que plantea trabajos. Ellas proponen un tema de su interés y buscan material al respecto y luego lo presentan, como algunos videos que forma parte de la obra con propaganda machista. Igualmente, rememora que, en todas las pausas de trabajo, ellas se lanzaban a bailar y que, pese a que a él no le gusta el reguetón, encontró que debía incluirlo en la obra, considerando también que a dos no les gusta y no bailan, y que algunas de las que sí lo hacen se consideran feministas (Jijón, 2019d).

Figura 151.
Paisaje para no colorear (2018), Marcos Layera



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Al preguntarle sobre el video en vivo, pues algunas escenas se graban con una cámara al hombro y se proyectan en el fondo del escenario, el director comenta que se trata de una estrategia que ha utilizado ya en otras de sus propuestas y, en este caso, alude al impacto que tiene hoy, especialmente en esa nueva generación, lo que se documenta en vivo.

Al preguntarle si le interesaría utilizar el amplio material de archivo que generó en otras piezas que acompañen la obra, él señala que le habría gustado socializar el manifiesto completo que fue realizado por más de 30 niños y seleccionar mucho del material grabado, pues él registra todo el proceso meticulosamente.

Así mismo, cuando se le pide considerar el ofrecer al público algún otro formato que tenga que ver con la obra, comenta que ha querido hacerlo. Se han planteado proyectar en pantallas a la salida del teatro las entrevistas a los niños, que manejaron con una metodología que permite que el material sea expuesto, y también visibilizar a quienes hacen posible este montaje. Subió un video del elenco bailando durante un descanso, y este se viralizó en redes sociales. Entonces recibieron violencia, similar a la de la obra, considera que exponer esto generaría otro espacio de reflexión (Jijón, 2019d).

Para la dramaturga que está articulando estas propuestas, resulta interesante, centrarse en la posibilidad de utilizar el video y las grabaciones en vivo, para generar espacios ligados a la “transmedialidad externa”, con los fines que menciona Marcos. Así mismo, piensa en un tercer espacio donde el público pueda recoger sus vivencias o reflexiones y compartirlas.

Aquellas posibilidades se recogen en las tablas que se presentan a continuación. (Ver tablas 17, 18, 19, 20, 21 y 22, en las siguientes seis páginas).

Tabla 20.

Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música como recurso de significación, a partir de Paisaje para no colorear, de Marcos Layera.

			TIEMPO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE TIEMPO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función de la experimentación	Nexos:	elipsis, pausa* y suspensión**
					Ausente: en función de la exploración	Orden (ruptura):	anticipación*
						Frecuencia:	singulativa y repetición dramática*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función de la experimentación	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que luego se devela	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración	Nexos:	elipsis*, pausa**
						Orden (ruptura):	regresión* y anticipación**
						Frecuencia:	iteración*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la exploración	Perspectiva:	externa e interna*
						Distancia:	simple y compleja*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación	Nexos:	resumen* **
						Orden (ruptura):	regresión* **
						Frecuencia:	singulativo, repetición dramática *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la experimentación	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de tiempo de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente.

Nota. En las fases de experimentación y exploración, se pondrá en diálogo a la música de la fase de descubrimiento, para generar un continuidad en los relatos de violencia, tanto dentro de la obra, como en el contexto en el que surge. Bajo la misma lógica explicada anteriormente en los anteriores cuadros, se manejaran los elementos marcados en negro y verde. Esta tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 21.

*Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en la obra de Marcos Layera*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al tiempo de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de la música, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 22.

Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan videos grabados con móvil o celular y hacen alusión a personas o elementos que aportan a la obra sin aparecer en ella directamente.

			ESPACIO ESCENOGRÁFICO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL ESPACIO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	cerrado
					Latente: se pone en función de la experimentaci	Espacio:	múltiples, simultáneos (3 repeticiones)(con elementos inmersivos y documentales)
					Ausente: en función de la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
						Distancia:	icónica**, metonímica*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función de la experimentación		
					* * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que luego se devela		
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta total
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Espacio:	único (por experiencia en cada lenguaje)
					y la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
						Distancia:	icónica* y convencional
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la exploración		
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta parcial
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Espacio:	único y específico (*site specific*)
					de la experimentación	Signos de espacio:	verbales**, sonoro*
						Distancia:	convencional e icónica ** *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la experimentación		
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra conceptos de espacio y objeto teatral de Anne Ubersfeld en la *Semiótica Teatral* con el de espacio que incluye el accesorio de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del espacio patente, latente y ausente.

Nota. En las fases de experimentación y exploración, se pondrá en diálogo los videos grabados con móvil o celular, para generar una unidad espacial con los relatos de violencia, tanto dentro de la obra, como en el contexto en el que surgen. Bajo la misma lógica explicada anteriormente en los anteriores cuadros, se manejaran los elementos marcados en negro y verde. Esta tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 23.

*Recursos aplicados al **espacio** de la dramaturgia en la obra de Marcos Layera*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al espacio de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de los videos, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 24.

Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan como recurso de significación las reacciones del público frente a la violencia.

			PERSONAJE DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL PERSONAJE	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente: Latente: en función de la experimentación Ausente: en función de la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que se devela posteriormente	Personajes y acción: Distancia: Perspectiva:	sustanciales* y funciónales ** Humanizados* **, degradados* ** externa e interna*
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	sustanciales y funciónales** principales y secundarios** degradados* ** externa e interna*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales (público) * ** Principales humanizados externa e interna
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de *personaje* de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente.

Nota. Se utilizará las reacciones del público frente a la violencia de la etapa de descubrimiento y de exploración y se la pondrá en diálago con sus propios testimonios, presentados en la etapa de exploración. La lógica de funcionamiento de la tabla es la misma que la de los anteriores casos, por lo cual no se redunda en ello, pero se pide observar como se manejan los elementos en función de este objetivo particular, pues los personajes no son idealizados, por estar inmersos en un contexto violento. Esta tabla es de elaboración propia.

Tabla 25.

*Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en la obra de Marcos Layera*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al personaje de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de los videos, como recurso de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	visuales, auditivos
Máscara, peinado, vestuario	Visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: gestuales, mímicos y proxémicos	visuales.

La subjetividad que construye el mundo real

El artículo *Un archivo de sombras. Una mirada etnográfica sobre una pieza de Teatro de Línea de Sombra*, de Rodrigo Parrini, Daniel González Marín y Alfadir Luna[182] (2019), señala que "un archivo de sombras guarda la imagen, pero pierde el destino" (p. 5), para luego manifestar que:

> ¿No es el anonimato un modo en el que el archivo nos interroga? La ausencia de un nombre no es un problema de la fotografía, porque ahí están los rostros sin necesidad, parece, de ser llamados. La imagen invoca. El nombre como problema surge cuando interrogamos algo más que a esos rostros. Y en esa tensión inicia el tráfico de fotografías que hemos pensado en este texto, un tráfico en direcciones superficies lisas, de fosos y sábanas. El archivo es el sedimento de ese tráfico constante, su huella (p. 24).

Reflexiones que surgen en torno al archivo de fotografías de carné de los que hace décadas asistieron al gimnasio Baños Roma, en Ciudad Juárez, México, durante uno de sus periodos de máxima violencia. Estos documentos forman parte del montaje *Baños Roma* (de 2013), en el que Línea de Sombra cuenta su experiencia subjetiva al viajar a la ciudad tras los pasos de uno de los socios del gimnasio, el boxeador conocido como *Mantequilla,* protagonista también de un cuento de Julio Cortázar (nacido en Argentina en 1914).

La obra permite ver la violencia en torno a la ciudad, aterrizada en los rostros de quienes ahí vivieron, así como en el gimnasio en ruinas. Sobre todo, permite acceder a la vivencia de los actores, que presentan su sentir en la ciudad en la que indagan para crear una obra, que terminó siendo sobre ellos. La misma que la autora de esta tesis pudo ver por primera vez en el año 2013[183], durante su residencia en México auspiciada por Iberescena.

[182] Docentes de la UNAM, México.
[183] La autora de esta investigación asiste a la obra en agosto del 2013, en el Centro Cultural del Bosque, en México

Figura 152.
Baños Roma (2013), Línea de Sombra



Nota. Diseño: Jesús Hernández. Imagen recuperada de http://www.jesushdz.mx/teatro/banosroma/

Posteriormente, en el foro tras la función de *Amarillo*[184] (de 2016), obra a la que también asiste; y que, así mismo, aborda los límites de la ficción y la realidad, ahora en torno a la travesía que recoge sobre los migrantes ilegales que cruzan el desierto, escucha de Alicia Laguna, actriz del grupo, como ellos consideran que hacen ficción, pero ahí justamente existe un vacío que les permite acceder a la realidad. Comentario que el director del grupo, Jorge Vargas, complementa al señalar que, al contar una historia, esta ya es alterada y es una información de la realidad y una mentira a un tiempo. Entonces, ellos se permiten generar una posición en la grieta, entro lo objetivo y lo subjetivo. Apreciaciones que surgen tras la intervención de la autora de esta tesis que quería saber cómo ellos abordan los límites entre la realidad y la ficción (Jijón, 2019h).

[184] La autora de esta investigación asiste a la obra el 13 de mayo del 2019, teatro Sahaubühne, en el marco del festival FIND, en Berlín. Para ver el foro, se pueden revisar los siguientes links:
https://www.dropbox.com/s/vazdxy390cdt7da/Foro%20Linea%20de%20Sombra%203.m4v?dl=0
https://www.dropbox.com/s/8mudyykdiq0ropk/Foro%20L%C3%ADnea%20de%20Sombra%202.mp4?dl=0
https://www.dropbox.com/s/vazdxy390cdt7da/Foro%20Linea%20de%20Sombra%203.m4v?dl=0
https://www.dropbox.com/s/7ch0r2d6ajz9h2r/Foro%20Linea%20de%20Sombra%204.m4v?dl=0
https://www.dropbox.com/s/yo4odaanvw6leie/Foro%20L%C3%ADnea%20de%20Sombra%205.m4v?dl=0

Figura 153.
Amarillo (2016), Jorge Vargas



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

En torno al tema también aclaran que buscan generar espacios de encuentro con las comunidades de las que parten sus trabajos y como ejemplo cuentan sobre las funciones que se dan utilizando como pared de proyección al muro que actualmente ya divide México de Estados Unidos.

Apuntes que permiten a la creadora que está reflexionando sobre la transmedialidad, ver en ella también un instrumento para develar la realidad inmersa en las ficciones. El muro, en este caso, se emplazaría nuevamente en torno al tema, ya ahora recurrente, si se considera que se ha reflexionado sobre el varias veces a lo largo de esta investigación.

Ahora serviría para reflejar la travesía del público o de sus afectos, pues como se señala también durante el foro, el público, múltiples veces, tras la obra, se ha acercado a las vivencias de sus padres, considerando que *Amarillo* ha sido presentada a lo largo de toda la frontera y del muro. Este último cumpliría un papel similar al de las fotos del archivo de Baños Roma, al asumir también un nuevo destino (Ver tablas 23, 24, 25, 26, 27 y 28, en las siguientes seis páginas).

Tabla 26.

Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan el muro de Amarillo y las fotos de carné del material de archivo de montadas por Línea de Sombra.

			TIEMPO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE TIEMPO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función de la experimentación	Nexos:	elipsis*, pausa* y suspensión**
					Ausente: en función de la exploración	Orden (ruptura):	anticipación*
						Frecuencia:	singulativa y repetición dramática*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función de la experimentación	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que luego se devela	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Nexos:	elipsis*, pausa**
					y la exploración	Orden (ruptura):	regresión* y anticipación**
						Frecuencia:	iteración*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la exploración	Perspectiva:	externa e interna*
						Distancia:	simple y compleja*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Nexos:	resumen* **
					de la experimentación	Orden (ruptura):	regresión* **
						Frecuencia:	singulativo, repetición dramática *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la experimentación	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de tiempo de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente.

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería a ambos montajes escénicos, cuyos respectivos recursos de significación, el muro y las fotos de carné serían utilizados en las etapas de experimentación y exploración, generando una idea de continuidad. La misma que buscará profundizar sobre los testimonios de quienes habitan en torno al muro o en el norte de México, así como en las percepciones y vivencias del público frente a la violencia y la migración. La tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 27.

*Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en las obras Baños Roma y Amarillo*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al tiempo de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función del muro y las fotos de carné.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 28.

Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan el muro y las fotos de carné como recursos de significación.

			ESPACIO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL ESPACIO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	cerrado
					Latente: se pone en función de la exploración	Espacio:	múltiples, simultáneos (3 repeticiones)(con elementos inmersivos y documentales)
					Ausente: en función de la experimentación	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales,, sonoro
						Distancia:	icónica* **, metonímica* **
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función de la experimentación		
					* * el grado ausente en función de la exploración		
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta total
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Espacio:	único (por experiencia en cada lenguaje)
					y la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales, sonoro
						Distancia:	icónica* y convencional
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la exploración		
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta parcial
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Espacio:	único y específico (site specific)
					de la experimentación	Signos de espacio:	verbales, sonoro
						Distancia:	convencional e icónica ** *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento	Espacio de la comunicación:	cerrado
					* *el grado latente en función de la experimentación	Espacio:	múltiples, simultáneos (3 repeticiones)(con elementos inmersivos y documentales)
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra conceptos de *espacio* y *objeto teatral* de Anne Ubersfeld en la *Semiótica Teatral* con el de *espacio* que incluye el accesorio de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del espacio patente, latente y ausente.

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería a ambos montajes escénicos, cuyos respectivos recursos de significación, el muro y las fotos de carné serían utilizados en las etapas de experimentación y exploración, generando una idea de espacio compartido. La misma que buscará profundizar sobre los testimonios de quienes habitan en torno al muro o en el norte de México, así como en las percepciones y vivencias del público frente a la violencia y la migración. En este caso la relación icónica de los elementos será necesaria. La tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 29.

*Recursos aplicados al **espacio** de la dramaturgia en las obras Baños Roma y Amarillo*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al espacio de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función del muro y las fotos de carné.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 30.

Componentes y fases de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan como recurso de significación las reacciones o testimonios del público en el norte de México, frente a la obra.

			PERSONAJE DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL PERSONAJE	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Personajes y acción:	sustanciales* y funciónales **
					Latente: en función de la experimentación	Distancia:	humanizados, idealizados*, degradados*
					Ausente: en función de la exploración	Perspectiva:	externa e interna*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función de la experimentación		
					* * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que se de devela posteriormente		
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Personajes y acción:	Sustanciales y funciónales*
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Jerarquía:	Principales y secundarios*
					y la exploración	Distancia:	idealizados * ** y degradados*
						Perspectiva:	externa e interna*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la exploración		
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Personajes y acción:	sustanciales (público)
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Jerarquía:	Principales
					de la experimentación	Distancia:	humanizados
						Perspectiva:	externa* ** e interna
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la experimentación		
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de *personaje* de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la *dramatología* de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente.

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería a ambos montajes escénicos, cuyos respectivos recursos de significación, el muro y las fotos de carné serían utilizados en las etapas de experimentación y exploración, profundizando en las historias de los personajes. Así, mismo se buscará profundizar sobre los testimonios de quienes habitan en torno al muro o en el norte de México, así como en las percepciones y vivencias del público frente a la violencia y la migración. En este caso en la última etapa los personajes de la obra serán humanizados, como fueron los actores en *Baños Roma*. La tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 31.

*Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en las obras Baños Roma y Amarillo*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al personaje de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de los testimonios del público, como recurso de significación	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: gestuales, mímicos y proxémicos	visuales.

La fiesta y el miedo

El teatro como resistencia al olvido es el eje del Festival FIND, 2018, como se resalta en la revista del festival (FIND, 2018). La función del grupo colombiano Mapa Teatro, dirigido por Rolf Abderhalden (nacido en Colombia en 1965), presenta la pieza final de su tríptico *Anatomía de la violencia en Colombia*, con su obra *La Despedida* (2019). En esta obra, se articulan distintos discursos que van construyendo la historia o el relato sobre el conflicto armado en ese país. El mismo que trata de legitimarse desde dos frentes aún en conflicto, por un lado, la versión del gobierno, en contraposición a la de la guerrilla más antigua de América, FARC. Mapa Teatro, se encarga de contraponer ambos discursos.

Parte del trabajo de archivo que incluyen en la obra sirve como introducción a la misma. Con el audio en francés, se aprecia fragmentos documentales producidos décadas atrás sobre la guerrilla. Las imágenes se proyectan en una superficie redonda, colocada sobre el telón de boca blanco que se instala sobre el proscenio. El director del grupo, Rolf Abderhalden entra en escena, empieza a leer cartas oficiales, en las que se explica la existencia de una representación teatral realizada por los militares. Esta es instalada por las fuerzas de élite del ejército colombiano en el campamento El Borugo, en el cual se recrea una visión del conflicto resaltando la violencia de los secuestros y el trabajo del ejército se presenta desde una perspectiva que no admite discursos y visiones más amplias; la misma que es acompañada por ritmos tropicales y eslogans antiamericanos (entendiéndase, contra todo lógica geográfica, estadounidenses). Lo hace frente al telón, mientras los demás integrantes del grupo se incorporan y acompañan, aún como actores.

Mientras el director de Mapa Teatro lee las cartas que envía al ejército colombiano y las respuestas que de ellos recibe, resalta como se establece claramente condiciones para el uso del material que obtengan. Luego presenta a los integrantes del grupo y posteriormente se

escuchan las palabras de quien al parecer sería el capitán guerrillero de apellido Salazar Salazar, quien condena las calumnias que la prensa presenta sobre la revolución. Abderhalden presenta a los demás integrantes del grupo, entre datos reales y construcciones ficticias, acompañado luego por la música del bandoneón interpretada en vivo, que marca la transición entre esta introducción y el montaje.

Al abrirse el telón, aparecen tres escenarios móviles, como cuadros ambulantes que recrean la selva, en los que además se utiliza proyecciones y juegos de sombras. Se presenta el material producido por el ejército en torno a la captura de uno de los líderes de la guerrilla, el Mono Jojoy, conocido como uno de los referentes del terror en su país. Se hace alusión al secuestro de Ingrid Betancourt, candidata a la presidencia de Colombia, que fue rescatada por el ejército después de seis años. Así mismo se escuchan las declaraciones del cura Camilo Torres, que vincula la revolución con el carnaval y la fiesta. Luego, mediante una radiola ubicada en la escena, se escucha el significado de palabras como oligarquía, violencia, grupos de presión, revolución, entre otros. La lista incluye también a personajes como Camilo Torres (cura que pelea con la guerrilla) y Fidel Castro (líder cubano de la Revolución).

Las figuras de la selva, al fondo, van tomando forma y entran en un nuevo recuadro en el que ahora juegan con piezas de dominó, son claramente Fidel Castro y el Che Guevara (líder de la Revolución Cubana). Posteriormente se escuchan fragmentos del discurso de Castro, en el que se señala que en "la revolución se triunfa o se muere" y otros del Che en los que insiste en que no importa perder la vida, si existe la esperanza del ideal. Sus voces son acompañadas por ritmos colombianos. Posteriormente, en escena, se encuentran ambos personajes nuevamente y escriben la palabra MAO, al mismo tiempo, el audio alude a un congreso del partido comunista en Colombia en los años ochenta. Igualmente, más adelante se escucha otro discurso de Fidel, en el que se habla de perfeccionar la guerrilla y rectificar errores, para cumplir los ideales del libertador José Martí. Así, a lo largo de la obra van apareciendo otras

figuras que se vinculan entre sí, como las de Simón Bolívar cuya muerte se relaciona con el envenenamiento que se anuncia para Hugo Chávez, ex presidente de Venezuela. Se escuchan voces también del movimiento subversivo M-19, que insisten nuevamente en vincular la revolución con la fiesta, como la única forma de involucrar al campesinado y compara la biopolítica con la preparación de un buen sancocho (sopa tradicional). A estas imágenes se les suma otros personajes que simulan estatuas de referentes emblemáticos de la izquierda socialista como Stalin, Lennin y Karl Marx.

Figura 154.
La Despedida (2019), Rolf Abderhalden



Nota. El escenario del teatro, tras el final de la función. Elaboración propia.

Así mismo, la radiola emite un discurso sobre las costumbres familiares, el ideal normalizado de la alegría y lo vincula con el campo. Se integra el bandoneón interpretado en vivo, en escena aparece la fiesta, encarnada ahora en la candidata colombiana a Miss Universo. Ella canta, "*yo soy rebelde porque el mundo me hizo así*", pero la música se va transformando en un reguetón, que se funde con *"el pueblo unido jamás será vencido"*. Más adelante se retoma este tema, cuando se dobla al español el discurso del presentador que corona a la señorita Colombia como Miss Universo solo por pocos segundos. Se dispara la fiesta. Se trata de la fiesta en decadencia, del mal entendido que todo lo empaña, como a la revolución.

El chamán finalmente, con sus cantos y su tabaco, viene a despedir a Marx, que baila y busca devolver la tierra a sus dueños ancestrales.

La autora que está rememorando lo visto en escena, asiste así mismo al foro[185] que se ofrece tras la función[186], la que vio durante dos ocasiones, a día seguido, gracias a la gentil invitación que le extienden Abderhalden, tras conversar con él fuera del teatro y contarle sobre su interés en función de esta tesis.

Durante el Foro, Florian Boschmeyer, dramaturgista del teatro Schabhüne, pregunta por el abordaje del tema de la fiesta. A lo cual Heidy Abderhalden, contesta que se trata de un tema recurrente en su tríptico ya que muchos de los ataques de la guerrilla en estos 50 años se dan justamente en medio de fiestas religiosas, populares, privadas y públicas, durante celebraciones civiles. Además, encuentran en la celebración una transgresión a la pura ideología y ven en ella también dinámicas violentas. A lo que acota la productora del grupo, Ximena Vargas, que la celebración también es un acto de resistencia.

Cuando se formula en el foro la pregunta en función de esta investigación, en la que se indaga sobre la relación de su trabajo con otros discursos artísticos en Colombia, Rolf Abderhalden, director de Mapa Teatro, manifiesta que existen resonancias, a partir de las vivencias que comparte en su país, ya que los artistas forman parte también de la sociedad civil. Aclara que obviamente no se reparte los temas, pero sin duda existe resonancias al estilizar la situación, pues se trata de la violencia a la que sus propios cuerpos se ven sometidos, con distintas direcciones, intensidades y acentos y que son tratadas por los artistas en distintos medios. Enfatiza, así mismo, que es el espectador el que construye su propia constelación de resonancias, como en cualquier lugar (Jijón, 2018b).

Ante lo cual, para esta investigación resulta interesante ampliar el universo de la obra, por medio un recursos de significación, las cartas que pueden se emplazadas en textos,

[185] Se puede ver el foro grabado por la autora de esta investigación en el siguiente link: https://www.dropbox.com/s/95qtugml9r99nsk/Foro%20Mapa%20Teatro.mp4?dl=0
[186] La autora de esta investigación asiste a la función de esta obra, en el teatro Schaubühne, el 20 y 21 de abril, de 2018, en el marco del Festival FIND, en Berlín.

canciones o registros audiovisuales en torno a la guerra de discursos, como la llama Heidy Abderhalden, pero ahora desde el contexto en el que se forma la obra y en la lectura de quienes la reciben. Las mismas que se relacionarían con la violencia a la que se somete a los cuerpos, como ellos mismo mencionan.

En el caso de la música, se plantea un recorrido al interior de la fiesta, cómo ella en sí aborda ya la violencia como parte de la celebración, y se lo establecería en el espacio de la experimentación. Cabe mencionar que, a su vez, este se relacionaría con el tema de la primera obra del tríptico, *Anatomía de la violencia en Colombia, Los Santos Inocentes* (2010). Así mismo el universo del discurso, se relaciona con la segunda obra del tríptico, *Discurso de un hombre decente* (2012), que deja ver una carta de Escobar, narcotraficante colombiano, en la que pretendía ser presidente de su país. El discurso se emplazaría en la etapa de experimentación, cuando los asistentes puedan evidenciar cómo conciben ellos esta historia de violencia, es decir, porque versión se inclinan o si acaso creen una tercera lectura dentro de la guerra del discurso (Ver tablas 29, 30, 31, 32, 33 y 34, en las siguientes seis páginas).

Tabla 32.

Componentes y Fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" utilizan las cartas en textos, música y registro audiovisual en La Despedida (2018), montadas por Mapa Teatro

			TIEMPO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE TIEMPO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función de la experimentación	Nexos:	elipsis*, pausa* y suspensión**
					Ausente: en función de la exploración	Orden (ruptura):	anticipación*
						Frecuencia:	singulativa y repetición dramática*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función de la exploración	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* * el grado aparentemente ausente en función del descubrimiento, que se devela luego	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración	Nexos:	elipsis*, pausa**
						Orden (ruptura):	regresión* y anticipación**
						Frecuencia:	iteración*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la exploración	Perspectiva:	externa e interna*
						Distancia:	simple y compleja*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación	Nexos:	Resumen* **
						Orden (ruptura):	regresión* **
						Frecuencia:	singulativo, repetición dramática *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la experimentación	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de tiempo de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería al montaje en sí, que incluye ya el género epistolar. El mismo que buscará profundizar el efecto de la violencia sobre el cuerpo social, en testimonios recogidos en textos o en canciones y videos en los que se lean cartas. Las mismas que irán generando desde la experimentación un de diálogo que continua o se fragmenta en el tiempo tanto con la obra, como con la fase de exploración, en la cual se articula con la lectura, la escucha y también la escritura.

Tabla 33.

*Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en la obra La Despedida*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al tiempo de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de las cartas en texto, música y registro audiovisual, como recurso de significación	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 34.

Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan la carta, como lugar de la escritura y como recursos de significación.

			ESPACIO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL ESPACIO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	cerrado
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Espacio:	múltiples, simultáneos (3 repeticiones)(con elementos inmersivos y documentales)
					Ausente: en función de la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
						Distancia:	icónica**, metonímica*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que se devela luego		
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta total
					Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración	Espacio:	único (por experiencia en cada lenguaje)
						Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
						Distancia:	icónica* y convencional
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la exploración		
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta parcial
					Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación	Espacio:	único y específico (site specific)
						Signos de espacio:	verbales**, sonoro*
						Distancia:	convencional e icónica ** *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la experimentación		
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra conceptos de *espacio* y *objeto teatral* de Anne Ubersfeld en la *Semiótica Teatral* con el de espacio que incluye el accesorio de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del espacio patente, latente y ausente.

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería al montaje en sí, que incluye ya el género epistolar. El mismo que buscará profundizar el efecto de la violencia sobre el cuerpo social, en testimonios recogidos en textos o en canciones y videos en los que se lean cartas. Las mismas que irán generando desde la experimentación un de diálogo que continua o se fragmenta en el espacio tanto con la obra, como con la fase de exploración, en la cual se articula con la lectura, la escucha y también la escritura. Para lo cual se podría generar un espacio de escritura a la salida de la obra de teatro, en el contexto de la fase de experimentación y sobre todo en el de exploración. Esta tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 35.

*Recursos aplicados al **espacio** de la dramaturgia en la obra La Despedida*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al espacio de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de las cartas, como espacio de escritura, y como recurso de significación	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos (incluir café).
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 36.

Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan las cartas leídas por el público como recurso de significación

			PERSONAJE DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL PERSONAJE	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente: Ausente: en función de la exploración Latente: en en función de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * * el grado aparentemetne ausente en función de la exploración, que se devela luego	Personajes y acción: Distancia: Perspectiva:	sustanciales* y funciónales ** humanizados, idealizados*, degradados* externa e interna*
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	sustanciales y funciónales* principales y secundarios* idealizados * ** y degradados* externa e interna*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales (público) Principales humanizados externa* ** e interna
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de *personaje* de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería al montaje en sí, que incluye ya el género epistolar. El mismo que buscará profundizar el efecto de la violencia sobre el cuerpo social, en testimonios recogidos en textos o en canciones y videos en los que se lean cartas. Las mismas que irán generando desde la experimentación un de diálogo que continua o se fragmenta con otros personajes por fuera de la obra, tanto en la fase de experimentación y sobre todo en la de exploración, cuando el público devenga también personaje al leer las cartas.

Tabla 37.

*Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en la obra La Despedida*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al personaje de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de los personaejs de las cartas, como recurso de significación	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: gestuales, mímicos y proxémicos	Visuales, auditivos.

La otra cara del género

Carmen Elena Jijón (2019b), la escritora que está realizando esta tesis, publicó su texto *Descripción de un cuadro: crudezas sexuales y juegos mentales,* en el marco de esta investigación. Este texto abarca un pendiente para el capítulo 7, la obra del dramaturgo Heiner Müller (nacido en Alemania en 1929), así mismo expone el trabajo de la directora ecuatoriana Madeleine Loayza (nacida en Quito en 1971) y la adaptación libre que hace del texto en su pieza escénica *Retrato de mujer con naranjas* (de 2014)*,* nombre también del libro, del cual el texto de Jijón (2019b) forma parte, junto a autores como Jorge Dubatti y Raúl Valles.

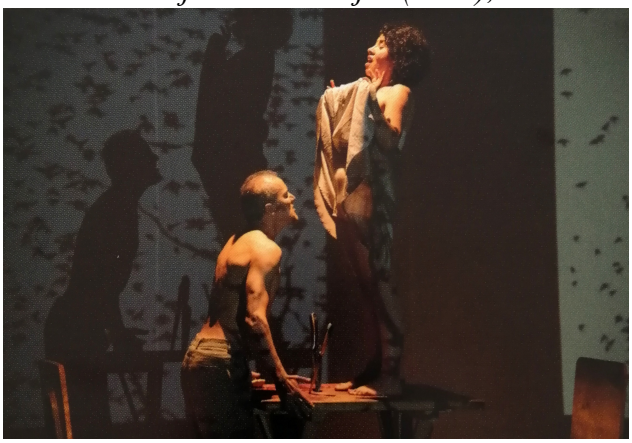
Si bien ya en *Descripción de un cuadro: crudezas sexuales y juegos mentales,* Jijón (2019b) analiza la dramaturgia de Müller, se centra en el montaje dirigido por Madeleine Loayza, como un proyecto de investigación, de la Carrera de Teatro, de la Universidad Central del Ecuador. En este texto se analiza el montaje y la obra; así mismo se recoge no solo las posturas de la directora, sino de diversos actores de la escena local en torno al montaje.

En función de este capítulo, es pertinente abordar de forma complementaría al artículo del libro, las posibilidades palpables en el montaje en torno al tema de género, que constituye una percepción común en los distintos análisis que el libro recoge.

Así mismo, en esta investigación se los vincula con los retratos que aparecen constantemente en escena. Dentro del escenario hay varios marcos de madera de distintos tamaños con los que se encuadra reiterativamente las acciones, que de hecho se desbordan por fuera de ellos. Así mismo, como se menciona en el texto de Jijón (2019b), se utiliza la música del tristemente célebre Bertrand Cantant (nacido en Francia en 1964) y se hace alusión a la muerte de la mujer de Heiner Müller, quien se suicida. La obra, como concuerdan los distintos textos del libro, refleja la violencia constante en torno a las relaciones de pareja, pero a criterio de Jijón (2019b) lo hace exponiendo también la vulnerabilidad del victimario, mediante su

degradación, también humana, de la cual él también es producto y de la que no logra tampoco escapar.

Figura 155.
Retrato de mujer con naranjas (2014), Madeleine Loayza



Nota. Fotografía de Javier Escudero

Estos serían los recursos de significación de los que partiría una posible propuesta de "transmedialidad externa" en la cual se podría contemplar un recorrido por música que recomponga su contenido. Un ejemplo del gesto son las reversiones, como la que realizó Café Tacuba en torno a su tema *Ingrata* (Prensa Obrera, 2020); canción que dejaron de tocar por no sentirse ya orgullosos de ella, la misma que narra un feminicidio. En la actualidad, conscientes de sus implicaciones, la banda tributo mexicana la versiona junto a la cantante Andrea Echeverri (nacida en Colombia en 1965). Tal particularidad recuerda la fragilidad del victimario a la que alude Loayza. Este estudio para la fase de experimentación, se plantea por qué no pensar entonces en un recorrido de reversiones musicales, pues la violencia en la música ha sido cuestionada ya por varios sectores feministas. Así mismo, es posible pensar en los retratos, como otro recurso, pero no desde la víctima, sino desde la vulnerabilidad de quien no quiere ser un monstruo, porque eso lo degrada, aunque no sepa cómo salir del círculo de la violencia. Finalmente, un espacio para esa resignificación en manos del público, su retrato modificado por un medio menos hostil, como sociedad.

En el caso de Loayza, se planteó una fase más de conversación en torno a este apartado, ya que mucha de la información que las entrevistas y foros permiten evidenciar están ya en el texto del libro. Se le preguntó directamente qué pensaría de una experiencia así. En su respuesta enfatizo en que la elección de la música para la obra fue una de las decisiones más delicadas y complejas del montaje. Se la incluyó justamente porque permite reflexionar sobre las causas que accionan en el ser humano para acceder a la violencia, pese incluso a su sensibilidad. Sin embargo, pone como limitante la voluntad del artista que accede o no a repensarse (Jijón, 2020). (Ver tablas 35, 36, 37, 38, 39 y 40, en las siguientes seis páginas).

Tabla 38.

Fases y componentes de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música y los retratos como recursos de significación, a partir de Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza.

			TIEMPO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE TIEMPO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función de la experimentación	Nexos:	elipsis, pausa* y suspensión**
					Ausente: en función de la exploración	Orden (ruptura):	anticipación*
						Frecuencia:	singulativa y repetición dramática*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función de la exploración	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* * el grado ausente en función del descubrimiento	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Nexos:	elipsis*, pausa**
					y la exploración	Orden (ruptura):	regresión* y anticipación**
						Frecuencia:	iteración*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la exploración	Perspectiva:	externa e interna*
						Distancia:	simple y compleja*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Nexos:	Resumen* **
					de la experimentación	Orden (ruptura):	regresión* **
						Frecuencia:	singulativo, repetición dramática *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía, ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la experimentación	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de *tiempo* de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería al montaje en sí, que incluye ya la música y los retratos. Posteriormente se buscará profundizar en torno a los mismos recursos, que irán generando desde la etapa de experimentación un de diálogo que continua o se fragmenta en el tiempo tanto con la obra, como con la fase de exploración, en la cual se articula con la visión del público y los retratos que ellos generen. Esta tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 39.

*Recursos aplicados al **tiempo** de la dramaturgia en la obra Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al tiempo de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de la música (reversiones) y los retratos, como recurso de significación	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 40.

Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan los retratos y la musical, como recursos de significación a partir de Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza.

			ESPACIO ESCENOGRÁFICO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL ESPACIO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	cerrado
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Espacio:	múltiples, simultáneos (3 repeticiones)(con elementos inmersivos y documentales)
					Ausente: en función de la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
					Latente: en funcion de la experimentación	Distancia:	icónica**, metonímica*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que se va develando		
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta total
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Espacio:	único (por experiencia en cada lenguaje)
					y la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
						Distancia:	icónica* y convencional
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la exploración		
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta parcial
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Espacio:	único y específico (*site specific*)
					de la experimentación	Signos de espacio:	verbales**, sonoro*
						Distancia:	convencional e icónica ** *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la experimentación		
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra conceptos de *espacio* y *objeto teatral* de Anne Ubersfeld en la *Semiótica Teatral* con el de espacio que incluye el accesorio de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del espacio patente, latente y ausente.

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería al montaje en sí, que incluye ya los retratos y la música. En torno a ellos se buscará generar desde la experimentación un de diálogo que continua o se fragmenta en el espacio de las diversas obras, como con la fase de exploración, en la cual se articula con la propuesta del público. Esta tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 41.

*Recursos aplicados al **espacio** de la dramaturgia en la obra Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al espacio de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte), en función de la música (reversiones) y los retratos, como recurso de significación	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 42.

Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que utilizan como recurso de significación las reacciones del público y sus propios retratos inmersos en contextos libres de violencia, a partir de Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza.

			PERSONAJE DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL PERSONAJE	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente: Ausente: en función de la exploración Latente: en función de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * * el grado aparentemente ausente en función de la exploración, que luego se va develando	Personajes y acción: Distancia: Perspectiva:	sustanciales* y funciónales ** humanizados, idealizados*, degradados* externa e interna*
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO: VIDEOS GRABADOS CON MÓVIL O CELULAR	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la exploración	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	sustanciales y funciónales* principales y secundarios* idealizados * ** y degradados* externa e interna*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS QUE INCLUYA VIDEOS CON MÓVIL O CELULAR DEL PÚBLICO	Patente: Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y * el grado latente en función del descubrimiento * *el grado latente en función de la experimentación	Personajes y acción: Jerarquía: Distancia: Perspectiva:	Sustanciales (público) Principales humanizados externa* ** e interna
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de *personaje* de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Nota. En las fases de descubrimiento correspondería al montaje en sí, que incluye ya los retratos. En torno a los smismo se buscará profundizar el efecto de un entorno libre de violencia en las nuevas posibilidades que permite para los personajes, tanto en la fase de experimentación y sobre todo en la de exploración, cuando el público genere su autoretrato utópico. Esta tabla es un recurso de elaboración propia.

Tabla 43.
*Recursos aplicados al **personaje** de la dramaturgia en la obra Retrato de mujer con naranjas, de Madeleine Loayza*

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al personaje de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte) en función de los retratos, como recurso de significación	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: gestuales, mímicos y proxémicos	visuales.

Apuntes para una dramaturgia basada en la transmedialidad

Los recursos de significación analizados en estas obras, así como las entrevistas a sus directores, permiten identificar pautas para la "dramaturgia basada en la transmedialidad", las mismas que permiten generar en el público nuevas emociones; crear espacios híbridos, incómodos y por ende creativos; evidenciar los recursos e insumos desarrollados para la obra, que no siempre se utilizan en escena, y visibilizar a quienes forman parte del montaje. Así mismo, permite espacios para cuestionar los límites entre la realidad y la ficción, divulgar diversas narrativas frente a conflictos sociales.

10. Propuesta práctica: Perfil del proyecto "Dramaturgia basada en la transmedialidad" en la obra *Coloquio solitario con una araña*, de Carmen Elena Jijón"

Antecedentes

La escritura para escena de Carmen Elena Jijón genera constantes cuestionamientos sobre los temas que, recurrentemente, trata: la locura y la libertad frente a una sociedad conservadora.

La ruptura de los estereotipos es una primera aproximación posible. *Nadie* (de 2005), la primera obra que escribe, parte de un mito urbano sobre migración, una realidad que mermó en un tercio a la población ecuatoriana tras la crisis del año 2000 (Ramírez y Ramírez, 2015). En *Nadie*, una mujer pierde la razón tras la muerte de su hijo, quien según la ley nunca existió. El niño, en su condición de ilegal, no cuenta con documentos que prueben su existencia, sin que se pueda entonces condenar al asesino. La obra está compuesta por cuatro monólogos, cada uno pertenece un personaje distinto, siendo todos ellos interpretados en escena por la propia autora. La trama se centra en el regreso de Susana a su país natal. Frente a este hecho, los personajes reaccionan encarnando arquetipos sociales que contrastan con ciertos momentos de ruptura que cada uno ha experimentado en diferentes pasajes de su vida. Estos quiebres son introducidos de la mano de la narración –recurso propio de las propuestas contemporáneas–.

Uno de los personajes es Octavia, o lo que de ella queda, su aroma; que evoca en Susana los recuerdos de su madre sumergida en el deseo:

> Cuando el sol golpea las tejas de esta morada, Octavia también arde y es que con líquido no se combate todo calor, y dígame usted si no es cierto, ahí solo queda quemar al mismo fuego. ¿Alguno de los aquí presentes se ha sumergido en una bañera con hielo picado? Yo sí, con el contacto de mi piel se derritió hasta la tina y el piso quedó marcado. Vestida, los elásticos de mi ropa interior se volvían hilachas que se me incrustaban. No lograba hacerme un café sin que el agua se evaporara, ni meterme al río me refrescaba y enseguida los campesinos se preguntaban por qué bajo el caudal y lamentaban ver los peces muertos. (Jijón, 2005, p. 5)

En el caso de Mariana, hermana de Susana, quien nunca se casa, este fragmento evidencia su quiebre frente al estereotipo que le correspondería sostener:

> Octavia lo había logrado, ya tenía novio oficial, al cual no me atrevía a besar porque le apestaba la boca. Después de romper mi compromiso con el señorito Acosta, caminaba a casa despacio, despeinada y feliz. (Jijón, 2005, p. 10)

A su vez, Consuelo, amiga de Susana, rememora y presume desde lejos, con mayor libertad:

> Te acuerdas del primer invierno, bueno a ti el frío te gustaba, te forrabas el cuerpo con periódicos, luego la ropa y después el abrigo, y ya. Podías ser tan espontáneamente arisca que hasta el frío se corría de ti. Estabas tranquila, pero yo no, a mí me faltaban más de treinta grados para sentirme humana. No tuve otra que forrarme de pieles, de esas que se enroscan en el cuello por la calle y que te calienten los cueros. No eran de animales, pero casi, pues todititos me resultaron unas bestias en la cama. Hice una buena colección de ejemplares robustos, más bien dicho, atocinados y para todas las predilecciones. (Jijón, 2005, p. 13)

Finalmente, devela los secretos de Susana, incapaz de relacionarse de forma convencional:

> Desconcertada como nunca antes, escuchaba el procedimiento aplicado para quedarte preñada. Habías puesto un anuncio en el periódico, buscabas un hombre que te ayude a perder la virginidad, habías pedido como requisito que este sano y dispuesto a someterse a todas las pruebas del caso. Tenías ya escogido al muchacho, le dijiste que todo se llevaría a cabo el día cuatro de tu mes, mentira. Fijaste la cita el día catorce y te pasaste toda la noche, dale que dale, hasta estar segura de salir preñada. (Jijón, 2005, p. 14)

La obra se estrena en el 2007 y tuvo su última función como invitada especial del Festival "Gabriel García Márquez 'el original'", en 2012 en Bogotá; el mismo que forma parte de los eventos paralelos al Festival Iberoamericano de Teatro que se organiza cada dos años en esa ciudad. En *Nadie,* la música es compuesta e interpretada por su creador, David Bonilla (nacido en Ecuador en 1973). La dirección estuvo a cargo de Javier Cevallos Perugachi (El Comercio, 2012).

Esta obra, que rompe con el imaginario femenino, a su vez, establece vínculos con la discriminación social, el racismo y la migración, como se puede apreciar en el artículo publicado en El Comercio (2012), *Un migrante se convierte en "Nadie"* donde se menciona:

> El monólogo inicia con Susana, una afro ecuatoriana que nació de las aventuras de la viuda Octavia con los "negros" del pueblo. Este personaje decide regresar a aquel lugar con olor a campo y recuerdos dolorosos, lugar que abandonó hace más de 20 años. Tras su deportación, Susana retorna a la casa junto a Mariana –la hermana–, una cristiana obsesiva, amante de la limpieza y soltera empedernida. Su conocimiento del mundo se limita a las cartas que recibía en su buzón.

> En esa misma locación también está presente el espíritu y aroma de Octavia, una mujer llena de erotismo y sensualidad, que después de la muerte de su esposo decidió probar "los placeres" de los vecinos del pueblo, consiguiendo también el desprecio por su hija.
>
> La trama se cierra con Consuelo, una costeña que compartió las vicisitudes del viaje y los primeros años de migración de Susana… Ella relata, con gracia e interacción con Bonilla, su viaje junto al coyotero, los días en el exterior y el nacimiento del niño. (El Comercio, 2012, p. 20)

AIRAM: el hilo de la camorra, se escribe en el marco de una residencia dramatúrgica realizada en el 2013, al ganar la convocatoria de Iberescena 2012. En este proyecto se vincula a la figura de las soldaderas mexicanas con la vida de María Ontaneda y Larraín sobre quien, la historiadora ecuatoriana, Jenny Londoño (2009), en su artículo *Nueve Mujeres del Primer Grito de Independencia Quiteña*, señala:

> Otra de las mujeres más combativas y libertarias fue María Ontaneda y Larraín, más conocida como María de Larraín y Ontaneda, como se hacía llamar. Podría ser envidiada por muchas feministas actuales por su autonomía personal, para tomar decisiones sobre su vida. En 1797, a los 25 años, ya estaba separada de su marido Francisco Javier Escudero, Procurador de Causas de la Audiencia, con quien se desposó estando muy joven. Para 1802, ya estaba vinculada a las actividades revolucionarias, pues el haber conocido y tratado al Barón de Humboldt le había abierto una perspectiva de pensamiento liberador. Vivió primero en San Sebastián y luego en San Roque.
>
> María Larraín dirigía el grupo armado del Barrio de San Roque, que participó activamente en todos los eventos del Primer Grito de Independencia y en compañía de ese cuerpo miliciano. (Londoño, 2009, p. s/n)

De ella también indica que:

Participó activamente en la defensa de la ciudad frente al avance del ejército realista de Montes y, tras la derrota de los patriotas en el combate de El Panecillo, se retiró hacia el norte junto con el ejército quiteño, que dirigía el coronel Francisco Calderón. Combatió en Ibarra contra las fuerzas de Sámano y, tras la nueva derrota, fue uno de los jefes patriotas apresados en las inmediaciones de la Laguna de Yahuarcocha. El 22 de diciembre de 1812, el "pacificador" Juan Sámano escribía desde Ibarra al presidente de Quito, general Toribio Montes, comunicándole que, "la mujer de San Roque de Quito, la Larraín, que se acordará V.E. es acusada de que fue cabeza de las mujeres que apedrearon al Conde Ruiz de Castilla, cayó en mi poder y se encuentra herida, por lo que la mandé al (Convento del) Carmen, hasta que V.E. provea." (20) Las autoridades españolas la condenaron a muerte, pero la sentencia nunca pudo ser ejecutada, puesto que ella se fugó del convento de El Carmen Bajo. (Londoño, 2009, p. s/n)

Relatos familiares, pasados de la bisabuela de Jijón (Lucrecia Ontaneda, sobrina nieta de María) a su abuela y de ella a su madre, señalan que su cabeza fue expuesta en la plaza grande, junto a la de otros próceres. Si bien no murió a manos de las fuerzas realistas, tampoco vivió mucho más, pues fue trasladada a golpes y a pie, empujada por soldados a caballo, desde la laguna de Yaguarcocha hasta la ciudad de Ibarra, a la que llegó en harapos y casi desnuda. Sus restos fueron posteriormente decapitados y expuestos.

La obra inicia con la Niña, un no personaje que cuestiona, también, en este caso la maternidad:

> Niña: No llego, no voy, no existo, la madre que no voy a tener, a mi edad, con un mazo, perseguía a los niños que trataban de golpear a su primo Carlos. Él huía en la ropa de

> ella y ella lo defendía con las botas de él. Ya soy la imprudente, la desatinada que nunca nacerá, para que ella, mi no madre, nunca deje de serlo. (Jijón, 2013, p. 1)

Este mismo personaje es el que develará la subversión de roles existentes entre María y Carlos, que rompen los esquemas de la época:

> Niña: Desde niños la madre que no tendré y su primo tenían ya ese juego: él se probaba sus vestidos, sus enaguas, años después hasta sus tacones. Él se delineaba los labios con sus coloretes, a ella le encantaban las botas de montar que él usaba, sus pantalones y su fusta. Era su secreto, sacarse la ropa para jugar, pero a cambiársela, nada más. Lo hicieron hasta hace poco, cuando los gruesos pies de él, borrachos, luchaban por entrar en unas linda zapatillas de fiesta. (Jijón, 2013, p. 22)

Las voces de todos los personajes femeninos por momentos se funden, en este caso al abordar la muerte del Conde Ruíz de Castilla a pedradas, como un acto de resistencia:

> Todas: Una piedra por cada clavo, bienestar. Una piedra por cada hierro encendido, aneurisma. Una piedra por cada costado arrastrado, contractura. Una piedra por cada corte sometido, dependencia. Una piedra por cada fusil, miedo. Una piedra por cada espada, complicidad. Una piedra por cada golpe, lealtad. Una piedra por cada herida, madre. Todas ellas por un muerto más, otro a cargo de tus cuentas. A tu suerte: inherte, tú, ahora. Las jarras metálicas suenan como un tic, tac, mientras recogen tu sangre, escuchas. (Jijón, 2013, p. 20-21)

La Espina se estrena en el 2016, es seleccionada para participar en el 1er Festival de Teatro Breve de la ciudad. Se trata de una adaptación libre *El Principito* a partir del personaje de la Rosa. La obra muestra qué pasó con ella durante el viaje del monarca del asteroide. En este diálogo, conversa con el borrego (oveja en la obra original):

> Hoy sé que me gusta el sabor del hollín y la ceniza del volcán, que abona mis pétalos y engrosa mis espinas. Adoro mis espinas, sirven para tanto, hasta para domesticarte a ti. No me mires así, sabes que, si no fuera por ellas, te habrías atascado hasta mi cáliz hace rato. Estos días lejos he pensado mucho, sabes.
>
> ¿Qué a qué me refiero? Te acuerdas de la primera vez que nos sentamos a conversar. Me preguntaste por el monarca… te conté como me dolía haber sido 'tonta', como estrellé la esfera de cristal en cuanto se alejó y no paré de llorar durante meses tras su partida. Como se me secaron las ramas, se me cayeron las hojas, como perdí hasta el último pétalo, como sumergí lo que quedaba de mi rostro en la regadera sin lograr ahogarme, como busqué el horizonte del asteroide para saltar al vació, por suerte parece rebasar el infinito… sabes, hoy creo que ese momento fue lo mejor que me pudo pasar. (Jijón, 2015, p. 2)

En la adaptación que realiza de *El corazón delator* (2014), de Edgar Allan Poe, el texto se mantiene íntegro casi en su totalidad, solo que se trata ahora de una asesina, ya no de un hombre, quien narra el crimen cometido. A su vez esta prepara veneno durante su confesión. El público descubre su actividad, cuando asocia la bebida que se prepara en escena, con la que bebió a la entrada del teatro, como si se tratara de una cortesía de la casa.

En su último montaje, *La Torera (2015),* las patologías en las cuales la autora considera se fundan los cimientos enfermos de su sociedad, se convierten en el punto de partida. El proceso de creación de la obra tuvo algunas etapas, una primera aproximación al personaje por invitación de la Fundación Quito Eterno, quizás por haber abordado ya la locura como un tema obsesivo. Tema que en el teatro tiene la virtud de desmitificar las categorías de verdad con las que se reviste el mundo normalizado, característica que llevara al periodista Fausto Rivera (2017) a calificar esta obra como "una poética de la locura" (Rivera, 2017), en la cual "La

Torera se nutre de cuadros, fotografías, cuentos y reseñas que exploran sobre el personaje" (Rivera, 2017). Anunciando en alguna medida el interés de Jijón por la transmedialidad, como se aborda en esta tesis. Cabe mencionar que sobre esta obra se ha escrito un artículo académico entre la autora de esta investigación y sus dos directores, el cual amplía el análisis sobre el tema (el documento todavía no ha sido publicado, razón por la cual no se lo adjunta en los anexos de esta investigación), así mismo ha sido analizada en la tesis de maestría

El texto que se propone

Coloquio solitario con una araña

Carmen Elena Jijón.

(Cinco breves escenas articuladas con otros lenguajes, pensadas para la pandemia. Se trata de un primer borrador que se modificará a lo largo del proceso de montaje).

La obra se repetirá varias veces, una repetición para cada espectador que quiera participar de ella, los espacios y tiempos se concretan con tiempo. Los encuentros se realizan y planifican en espacios que estén cerca la casa del espectador. Se podrán realizar en lugares abiertos, en los cuales se pueda mantener la distancia. Se llevarán a cabo durante cinco días, una escena breve en cada día y espacio, de camino al trabajo, al mercado o al dar una vuelta solitaria por el barrio, por ejemplo. Se deberá fijar una hora para los encuentros con el personaje, para no coincidir con otros espectadores y los asistentes deberán mantenerse a un metro y medio de distancia de la actriz, como mínimo y portar una mascarilla. Se invitará a participar de esta experiencia a quien extrañe el teatro, el contacto y la mirada a los ojos. El personaje llevará puesto una mascarilla de plástico transparente, que permita que se vea su boca y su voz deberá trabajarse sobremanera. Los espectadores decidirán si quieren ir o no al siguiente encuentro y si quieren o no participar de las demás experiencias artísticas que en torno a esta obra se articulan.

Escena 1

El encuentro con el espectador se dará en un parque o en un patio amplio. Ella se encuentra cubierta por imágenes de insectos, que proyecta sobre su piel con una linterna. Cuando llega el espectador, ella sonríe mientras ve los insecto que proyecta en sus manos. Una vez que el espectador se haya instalado en el césped, ella empieza a hablar muy bajo,

como si nadie más debiese escuchar lo que tiene por decir, mientras toma una papá de la pila que tiene a su lado y empieza a pelarla, junto a un fogón en el que hay una olla con agua en ebullición.

Ella: Yo no busqué a mi amante, él vino solo. Teníamos una cerca que constantemente se venía abajo, pese a que varias veces mi novio la había arreglado. Mi amante le ayudó a repararla. A mí novio le pareció que quedó perfecta, entonces mi amante le dijo que era carpintero y que no le costó mayor trabajo, a mí siempre me pareció que el resultado era bastante mediocre, aunque nunca se lo dije. Ese día mientras mi amante ayudaba a mi novio con la cerca, le dijo que le había venido observando durante días. Que no sabía como acercarse, hasta que se decidió, que tenía que contarle algo, que era importante.

A mi novio no le gusta la sal. Por eso me basta con pelar las papás y ponerlas al fuego, con cebolla, como lo hace mi abuela, la malvada sí, pero la única que cocina bien. A mí amante no le gusta la comida sin sal, pero a mí esa parte no se me da **(introduce un bicho dentro de la olla en la que va metiendo las papas).**

Esa fue la primera tarde que pasamos juntos los tres, antes de que mi novio se fuera. Mi amante le dijo que era amigo de su padre, bueno que en realidad fue más que eso, fue como el tío de su padre, pero no precisamente, que en realidad era el padre de su padre, que le enseñó el oficio, el de carpintero. Mi amante le hizo creer a mi novio que fue algo así como su abuelo. Mi novio al comienzo no entendía nada. Su padre murió cuando el era muy joven, luego vio la cicatriz de mi amante en su cara, entonces vinieron a su mente algunos momentos difusos de su infancia, el decía que no podía recordar nada de sus primeros años, pero entonces pudo ver vívidamente a mi amante mucho más joven rodeado de astillas, aserrín y troncos. Recordó cómo su padre se quedó huérfano, igual que él, pero a diferencia suya, a su padre alguien más lo cuidó; alguien con un corte en la cara, como mi amante, alguien que le enseñó un oficio, la

carpintería, para la cual mi novio sería absolutamente inútil, a diferencia de su padre o de lo que de él recuerda.

Se abrazaron, fue conmovedor, yo los vi de lejos sin entender la candidez de ese contacto, pero me cautivo la manera en que mi novio lo tomaba entre sus brazos. Lo invito a comer, esta misma sopa, claro sin bichos, todavía eso tampoco se me daba bien. Entonces mi amante se lo dijo sin más, sin reparos, le dijo directamente y mirándolo a los ojos que pese a la pelea que lo separó irremediablemente del que fue como su hijo, nunca dejó de pensar en él, en el niño que el sentía que era su nieto. Que quería tener un lugar en su vida, antes de envejecer en soledad, más aún a sabiendas de que mi novio había ya perdido a sus dos padres.

Fue una tarde emotiva, sin duda, ambos lloraron por turnos, de a poco el vínculo se fue instaurando, de hecho hasta empecé a verlos parecidos, algo en los gestos, en los movimientos, hasta en el olor. Luego de que la cercanía de la familia hiciera que dejemos de lado el miedo y con algo de extrañeza nos sacamos las mascarillas y las dejamos sobre la mesa de la cocina, con más intimidad que la teníamos al quitarnos la ropa. A mi amante le encanto nuestra casa, se nos hizo tarde riendo los tres frente al fogón, tomando vino sobre el piso de tierra, con mi novio tomándome la mano y mi amante mirándome, pues yo sé que me miraba. Sé que le gustaron mis piernas desde el comienzo, decía que era pequeña, pero ellas eran increíblemente extensas, que alcanzarían para recorrer con agilidad el mundo, que parecía que se multiplicaban y que nacían desde mi cintura.

Entonces un helicóptero con un altavoz atravesó el cielo. Nadie más podría salir de la ciudad durante meses, el encierro por la pandemia empezaba. Mi amante era nuestro huésped.

Te gustan las papas algo crudas, ¿todavía duras? (le ofrece al espectador la sopa cocinada en un fogón de leña). No hay más, tendrás que tomarte así la sopa Con el olor de la cebolla dorada basta, le puedes contraponer el sabor a las papas crudas. Durante meses he

comido comida fría, hoy comerás conmigo un plato, así este crudo, así tengas que irte, el plato está humeante, no importa que esté crudo. Sino lo quieres, se lo puede comer cualquier perro.

(Por la tarde, el público podrán entrar a la página de Facebook de la obra, en ella todos los asistentes podrán compartir recetas de comida para comer en soledad).

Escena 2

El encuentro con el público se dará en un mercado, un músico, como su fuera un trovador de la calle, acompañará de lejos el trayecto o desde la puerta, su música no tendrá letra, pero sí será repetitiva. Ella irá con el espectador haciendo la compra, le preguntará sobre sus gustos para llenar la canasta. Mientras negocia o escoge, camina y conversará con el espectador. Lleva un chisguete plástico con el que desinfecta todo. La música del trovador se convierte en un zumbido agudo, poco a poco, como el de una mosca o de un enjambre de abejas.

Ella: Mi novio y yo peleábamos poco, bueno algo, bueno lo necesario. Siempre supe que él odiaba las arañas. Me quedó claro eso desde nuestras primeras salidas. Íbamos siempre al parque a caminar, nos quedábamos horas bajo los árboles, el tenía una mirada tan atenta, percibía todo lo que podía moverse y me lo mostraba. Por eso me encantaba caminar con él o viajar con él en el auto, o dar una vuelta por cualquier parte. Sus sentidos eran agudos. Era capaz de mostrarme águilas que sobrevolaban a kilómetros mientras conducía, o seguir gatos de monte por el filo de la playa, sin que los felinos lo percibieran o encontrar iguanas a punto de cruzar la carretera, a las que nadie más podría ver. Entonces, se detenía y las arrojaba hacía los potreros para que no corrieran riesgo de que alguien las pisara y les regalaba años más de vida; o los espantaba hacía las veredas si se trataba de perros o las devolvía a sus corrales, entrando en casas ajenas a las orillas del camino, si en efecto eran gallinas. También paraba cuando se trataba de vacas en la vía, las arreaba, más preocupado por los acémilas que por los

conductores que podrían estamparse contra ellas. Pero cuando se trataba de arañas todo cambiaba. Disfrutaba aplastándolas, le complacía. Creo que era porque odiaba sus pelos, con púas, sobre sus patas, sus pelos gruesos que les cubrían el cuerpo, sus horribles pelos. Le parecían vulgares, sucias, desagradables, no les temía, todo lo contrario, el mismo cuidado que tenía con los pájaros, por ejemplo, de los que me mostró varios tipos de nidos sin perturbarlos si quiera, se esfumaba. Se volvía vil y las aplastaba, disfrutaba ver las marcas de sus patas, mezcladas con sangre sobre las cortezas de los árboles. No le gustó nada saber que quería tatuarme una tarántula en el hombro. No un colibrí azul, como le había contado en una de nuestros primeros paseos cuando recién nos conocimos... no, una enorme tarántula peluda, realista, gigante, estampada en mi hombro, yo que uso camisetas sin mangas todo el tiempo. Así, quiero que sea, una tarántula descomunal, que aterrorice a los vecinos del barrio que el escogió para que vivamos, que saque comentarios de la boca de sus colegas con los que me llevo bien, que horrorice a sus amigos que en el fondo se que me desean y el también lo sabe y le gusta, que asuste a su jefe y a sus hermanas. Un animal cuya cara en algo se parezca a la mía, que sea como una versión mía con muchas patas, llenas de pelos y con los ojos tan grandes como mis lentes. Una enorme araña en todo mi hombro, que se vea cuando me bañe, cuando me vista y después de vestirme, cuando duerma, cuando camine, cuando me mueva o esté quieta. Una araña como la lámpara de la sala de la casa en la que vivimos y que el tendrá que pagar por los próximos 30 años, mientras mira la lámpara. La casa en la que ahora estamos encerrados, con mi amante, su abuelo. Para ellos que hoy hago las compras, el viejo no puede volver a ningún lado y el será quien me dibuje la araña, el que además de carpintero, resultó entomólogo, que le gusta observar moscos bajo el microscopio y verles los pelos.

Por eso voy a llevarme toda la fruta que pueda, para que la cocina se llene de moscas y mi amante, el abuelo de mi novio, las observe bien y de cerca, para que termine el dibujo de la araña más grande del mundo, capaz de engullir esas moscas y multiplicar sus pelos y generar

un mutante que estudie con los pelos propios y los de las moscas que se ha tragado y me los imprima en el hombro, porque además, el viejo es dibujante.

(Hacía el final de la escena el zumbido ha desplazado a la música).

(Durante las siguientes horas, público que ha ido con ella al mercado podrá entrar a su página de Facebook y escuchar la música del casete, interpretada por el trovador en su casa, cada vez que la letra de su música le remita a la soledad, el trovador la cambiará por el sonido del zumbido que apareció en el mercado).

Escena 3:

El espectador se encuentra con ella en la puerta de un bar (o de un negocio) cerrado.

Necesitaba salir, aunque no pueda beber, igual está cerrado. La música del lugar me encantaba, la escuchábamos siempre que veníamos tomados de la mano, besándonos. Aquí nos conocimos, mi novio y yo, la banda del lugar es siempre la misma, claro cuando abren. Mi novio me grabó un casete con los originales de la música que aquí escuchábamos solo con covers.

Necesitaba salir, acabé aquí por costumbre, aunque no pueda entrar. El poder afrodisiaco de las tarántulas me tiene agotada. Mi amante y yo no paramos de copular y en cualquier momento voy a llenar la casa de miles de arañas diminutas que corran por todos los muros. Entonces mi novio enloquecerá, querrá aplastarlas y querrá morderme la piel hasta arrancarme el tatuaje y estampar la tarántula contra la corteza de un árbol y ver su sangre y le pedirá a su abuelo que coloque los restos en fundas negras, una por cadáver y así los echarán a un hueco en el patio, para que no contaminen a nadie. Nuestro huésped no tiene a donde ir, él no puede correr a su abuelo, al abuelo que su padre le heredó, es como el cover de un abuelo, pegajoso y que no se va nunca. El gentil anciano que ha dibujado la tarántula más hermosa en

mi hombro, que tiene las piernas tan largas como las mías y los ojos tan grandes como mis lentes, que retoca cada tarde mi tatuaje para matar el tiempo del encierro mientras tratamos de llenar el mundo de arañas diminutas. Mientras mi novio pasea el perro por el parque y lleva comida para los animales que ahí habitan, para las palomas a las que ya nadie alimenta; y lleva comida para los gatos que ahora deben estar abandonados a su suerte en las copas de los árboles y se siente profundamente solo, como la música del casete que me grabó, que a mí solo me producía una soledad inabarcable, como el silencio de esta puerta.

Mientras el anciano y yo nos enroscamos y hacemos planes y engendramos arañas diminutas. Sí planes. Yo le cuento a qué hora es la junta, el espía a mi novio, él se entera de todo, él le escribe al jefe de mi novio, él le hace quedar como un idiota, él se presenta con las soluciones, sin que el jefe sepa de dónde salen las respuestas, sin imaginar que salen de la misma casa donde mi novio teletrabaja. Mi novio recibe un correo electrónico, no hay sueldo, no hay indemnización, no hay nada después de doce años, de ser amigo de su jefe, de haberle presentado a su mujer, de haber sido padrino de sus hijos, de haber entrenado a su perro, de haberle puesto agua en las plantas en vacaciones, de haber tolerado que me mire los senos en la cena de la empresa. Entonces no le queda más que pasear al perro durante horas, para distraer la mente y llevar las sobras al parque para los gatos y pan viejo para las palomas y fundas negras para recoger a los animales muertos de hambre y hacer un hueco y enterrarlos. Mientras yo me transformo en ocho patas peludas que se multiplican, suben y bajan y escalan y se engullen a un viejo con una enorme cicatriz en la cara.

¿Te han dedicado una canción alguna vez? **(al espectador)** tras esta puerta me cantaron todas las que salen en la cinta de un casete.

(Durante las siguientes horas el espectador podrá ver en la página de Facebook , paso a paso, como se hace un colibrí para proyectar en movimiento, si quiere puede hacer uno y acudir a la cita del día siguiente con él y una linterna).

Escena 4:

Ella y el espectador se encuentran en la vereda, frente de una casa preferiblemente vacía, con la misma linterna con la que proyectaba los insectos en su cuerpo, ahora proyectan colibríes sobre la pared de el frente.

Aquí viví con mi novio los primeros tres años, en un rincón de atrás de la casa, en un pequeño y viejo apartamento.

En casa ahora, le sirvo la comida al viejo, escupo tres veces cada vez que se la paso. Mi novio se ha marchado ya, pese a la pandemia. El viejo es repugnante, el sí parece la araña que tengo en mi hombro. Cada vez que me retoca el dibujo, veo que se parece cada vez más y más a mí. Quiero esta casa, no la que estamos viendo ahora **(al espectador)**, me refiere a la casa en la que vivo sola, con el viejo, a esa me refiero y eso le digo al viejo. Él me dice que lo sabe, que además es economista, experto, que todo va para peor, pero que él ahora, con el sueldo de mi novio y su jubilación, puede cubrir el préstamo de la casa, que la compra al banco, que la pone a su nombre. Yo lloro, le digo que amo ese lugar, **(ella empieza a proyectar sobre la casa que tiene al frente el vuelo del colibrí)** que ahí quiero hacerme vieja y llenarme de canas como él y de arrugas como las de su cuerpo entero lleno de cicatrices y cortes. Entonces hacemos miles de arañas diminutas que explotan como huevos y llenamos las paredes de la casa de pelos. Llama entonces una vecina por teléfono, le digo que mi novio se ha ido, que me ha golpeado, que ha sido brutal… todo es falso, pero como puedo justificar que ahora vivo con mi amante lleno de cicatrices **(invita al espectador a proyectar con ella su colibrí, de tenerlo y si no lo ha hecho ya antes, exacerba el vuelo del pájaro).** Escucho entonces que

ella nunca se lo habría imaginado, que mi novio era dulce y tranquilo, que siempre le ayudaba cuando se le trababa la puerta, que por eso mismo llamaba, que la puerta estaba otra vez imposible. Le digo entonces que él ya no vuelve, que es un ser vil, que nunca más podrá ayudarle con la puerta, ni con nada, ni con la basura, ni con las plantas, que nunca más podrá salir a la madrugada cuando su padre muera, o vuelva a morir, para ayudarle a conducir el auto, que nunca más se quedará despierto para ayudarla, así la deteste, así le caiga mal, así no la tolere. Le cierro el teléfono y me lanzó encima del viejo, como araña, como araña. **(Apaga drásticamente su proyección).**

Escena 5:

(El encuentro entre ella y el espectador es en el parque o el patio amplio, nuevamente).

Voz en off de Ella: Estampe a la vecina contra el piso, de los pelos, con su cuerpo diminuto y mal trecho, fue fácil, tan fácil fue estampar la vecina contra el piso. La estampe antes de irme y dejar la casa, con todos los papeles firmados en manos del viejo. Le dibuje barrotes por las ventanas antes de salir, en cuadrículas perfectas, como las de una araña. Lo deje amarrado, atado a una silla, lleno de cicatrices. Le costará mucho zafarse. Le deje con la computadora prendida al frente para que el jefe lo vea humillado y vea el estropajo que ahora esclaviza. Trituré las tallas de madera con las que llegó a cuestas el viejo, las que tenía escondidas en sus valijas, eran tallas antiguas, las guardaba bien y las trituré frente a sus ojos. Me vine al campo, manejé horas. Paré cada vez que vi un perro y le di comida. Entonces lo vi de lejos, pasaron días, mi novio y su cara sin cicatrices, rodeado de perros, de papas recién cosechadas, con olor a hoguera y aquí, bajo este árbol nos besamos y sentados aquí mismo, quemamos el dinero del viejo, mientras a él le caminaba una araña por las manos. Mira, le tome unas fotos **(hay una foto de ambos bajo el árbol).**

(En la página de Facebook de la obra de teatro, los espectadores podrán contestar a estas preguntas y comentar las de los demás, bajo la misma foto: ¿qué se ha llevado la

pandemia que no debía llevarse, qué ha dejado que no quieres que esté, qué harás? Las respuestas pueden ser frases, imágenes o canciones).

Objetivos

- Vincular este recorrido con una obra en la que se utilice la "dramaturgia basada en la transmedialidad", que tenga como eje central una obra de teatro contemporánea cuya "transmedialidad interna", se articulen con otras obras de artes y expresiones que surjan del público, como parte del proceso creativo en función de la "transmedialidad externa".
- Utilizar "recursos de significación" existentes en la obra de teatro, para arraigar y cohesionar las propuestas artísticas que se desarrollen por fuera de ella.
- Abordar en esta "experiencia sensible ampliada" los temas de melancolía, reparación, utopía, a partir de la dualidad que se exacerba en el *ethos barroco*.

Metodología

A partir de la reflexión teórica desarrollada durante esta tesis, se propone el siguiente cuadro metodológico para las fases de creación. La obra de teatro contemporánea que corresponde a la fase de descubrimiento. Las obras de arte que la acompañan se emplazan en la fase de exploración. La fase de experimentación, se centra en el público y evidencia sus propias utopías. Todas estas etapas estarán ligadas por tres recursos de significación: la comida, la música y las proyecciones en escena. Los mismos que a su vez, se explorarán como lenguajes artísticos dentro de la "experiencia sensible ampliada" que este proyecto plantea, en el marco de la poética que esta tesis establece. (Ver tablas 41, 42, 43, 44, 45 y 46, en la siguientes seis páginas).

Tabla 44.

Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada" que utilizan la música y las proyecciones y la comida en escena.

			TIEMPO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DE TIEMPO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función de la experimentación	Nexos:	elipsis*, pausa* y suspensión**
					Ausente: en función de la exploración	Orden (ruptura):	anticipación*
						Frecuencia:	singulativa y repetición dramática*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función de la experiementación	Ritmo:	isocronía, intensión** y distención*
					* * el grado aparentemente, ausente en función de la exploración que después se devela.	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y la exploración	Nexos:	elipsis*, pausa**
						Orden (ruptura):	regresión* y anticipación**
						Frecuencia:	iteración*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la exploración	Perspectiva:	externa e interna*
						Distancia:	simple y compleja*
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES Y PERFORMATIVOS	Patente:	Para los planos patentes:	
					Latente: se pone en función del descubrimiento y de la experimentación	Nexos:	Resumen* **
						Orden (ruptura):	regresión* **
						Frecuencia:	singulativo, repetición dramática *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y	Velocidad:	isocronía ralentizada* y condensada**
					* el grado latente en función del descubrimiento	Ritmo:	isocronía, intensión** y distensión*
					* *el grado latente en función de la experimentación	Perspectiva:	externa e interna* **
						Distancia:	simple y compleja* **
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Duración absoluta y perspectiva externa		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de *tiempo* de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Tabla 45.
Recursos aplicados al ***tiempo***

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al tiempo de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte) en función de la música, las proyecciones y la comida como recursos de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 46.

Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y espacio dramatológico, con énfasis en la escena teatral, que utilizan la música y las proyecciones y la comida en escena.

			ESPACIO DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL ESPACIO	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	cerrado
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Espacio:	múltiples, simultáneos (3 repeticiones)(con elementos inmersivos y documentales)
					Ausente: en función de la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
						Distancia:	icónica**, metonímica*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función de la experimentación		
					* * el grado aparentemente, ausente en función de la exploración que después se devela.		
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO, EMPLAZADAS DE ACUERDO A GÉNEROS	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta total
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Espacio:	único (por experiencia en cada lenguaje)
					y la exploración	Signos de espacio:	escenográficos*, verbales**, sonoro*
						Distancia:	icónica* y convencional
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la exploración		
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES	Patente:	Espacio de la comunicación:	abierta parcial
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Espacio:	único y específico (*site specific*)
					de la experimentación	Signos de espacio:	verbales**, sonoro*
						Distancia:	convencional e icónica ** *
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la experimentación		
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra conceptos de *espacio* y *objeto teatral* de Anne Ubersfeld en la *Semiótica Teatral* con el de espacio que incluye el accesorio de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del espacio patente, latente y ausente.

Tabla 47.
*Recursos aplicados al **espacio***

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al espacio de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte) en función de las proyecciones y la comida como recursos de significación.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, decorado, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos, olfativos y gustativos
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: proxémicos	visuales, auditivos

Tabla 48.

Fases y componentes de la "transmedialidad externa" y personaje dramatológico, con énfasis en la escena teatral que la página de Facebook y la foto como recurso de significación.

			PERSONAJE DE LA "DRAMATURGIA BASADA EN LA TRANSMEDIALIDAD"				
			PLANO DIEGÉTICO	PLANOS ARTÍSTICOS	GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN	ELEMENTOS DEL PERSONAJE	
Componentes y fases de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" en función de la "experiencia sensible ampliada"	**"Transmedialidad interna"**	DESCUBRIMIENTO	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEA QUE INTEGRA MÚLTIPLES LENGUAJES CON ELEMENTOS INMERSIVOS Y DOCUMENTALES	Patente:	Personajes y acción:	Sustanciales* y funcionales **
					Ausente: en función de la exploración	Distancia:	humanizados, idealizados*, degradados*
					Latente en fucnión de la experimentación	Perspectiva:	externa e interna*
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función de la experimentación		
					* * el grado ausente en función de la exploración		
	"Transmedialidad externa"	EXPERIMENTACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRAS EN LENGUAJES YA UTILIZADOS EN LA OBRA DE TEATRO CONTEMPORÁNEO, EMPLAZADAS DE ACUERDO A GÉNEROS	Patente:	Personajes y acción:	Sustanciales y funcionales*
					Latente: se pone en función del descubrimiento	Jerarquía:	Principales y secundarios*
					y la exploración	Distancia:	idealizados * ** y degradados* **
						Perspectiva:	externa e interna*
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la exploración		
		EXPLORACIÓN	Historia/experiencia sensible	OBRA DE TEATRO RELACIONAL CON ELEMENTOS DOCUMENTALES	Patente:	Personajes y acción:	Sustanciales (público)
					Latente: se pone en función del descubrimiento y	Jerarquía:	Principales
					de la experimentación	Distancia:	humanizados
						Perspectiva:	Externa e interna * **
					Relación con los elementos de tiempo (a la derecha) y		
					* el grado latente en función del descubrimiento		
					* *el grado latente en función de la experimentación		
			Plano dramático "basado en la transmedialidad"		Espacio de la comunicación/estructura		

Conceptos tomados de la dramatología enunciada por J.L. García Barrientos y sus variaciones dentro de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"

Fases de la transmedialidad para la experiencia del público enunciados por Robert Pratten

Integra el concepto de *personaje* de Anne Ubersfeld en *Semiótica Teatral* con el de la dramatología de García Barrientos, para recalcar las tensiones que alimenten el conflicto, mediante el uso del tiempo patente, latente y ausente

Tabla 49.
*Recursos aplicados al **personaje***

Recursos de significación: signos y recursos sensoriales aplicados al personaje de la dramaturgia basada en la transmedialidad	
En rojo, los signos utilizados en la escena (Categorías Fischer-Lichte) en función de la página de Facebook y la foto.	En rojo, recursos sensoriales utilizados
Espacio, accesorio, luz, acústico no verbales, ruido y música	Visuales, auditivos
Máscara, peinado, vestuario	visuales
Lingüísticos y paralingüísticos	auditivos y visuales
Cinéticos: gestuales, mímicos y proxémicos	visuales.

Conclusiones

El amplio recorrido realizado en los anteriores capítulos de esta tesis nos lleva a exponer, como una práctica válida para la "dramaturgia basada en la transmedialidad", el siguiente enunciado: los recursos de significación inmersos en la "transmedialidad interna" de determinados montajes contemporáneos permiten generar propuestas dramatúrgicas vinculadas a la "experiencia sensible ampliada" que se articulen por medio de la "transmedialidad externa".

Dicho enunciado constituye la hipótesis general de esta investigación, la misma que fue planteada con el propósito de identificar los recursos de significación que le pudieran ser útiles, y generar una propuesta práctica; para lo cual se emprendió una etnografía sensorial, llevada a cabo por una artista investigadora que realizó un proceso de reflexión teórica, acompañada por la vivencia directa de montajes escénicos, tanto desde una posición de observadora como desde su papel de artista.

En este marco, resultó fundamental para definir la "dramaturgia basada en la transmedialidad", la idea de organización que bajo la noción de *dramaturgia* se recoge en el texto de Joseph Danan (2012), que permite a esta tesis ampliar un tercer escenario, que parte de la estructura del texto, que posteriormente muta a la escena –como lo señala Danan (2012)– y que en el marco de esta investigación se expande hacia otros lenguajes y hacia el público. Idea que se aborda en el capítulo 2: *Concepciones teóricas y nociones propuestas*. Este debate se articula en el capítulo 6: *Innovaciones dramatúrgicas en el texto que dan cabida a la dramaturgia basada en la transmedialidad, a partir de finales del siglo XIX*, especialmente bajo el concepto de dramaturgia mixta expuesta por Sanchis Sinisterra (2012), que permite articular la capacidad historial y discursiva de la escritura escénica en función de lo que esta tesis denomina "presencia dramática", que se refiere a la capacidad subjetiva que el texto

permite, no solo hacia los personajes, sino también hacia la escena y que se encuentra latente en la dramaturgia de finales del siglo XIX.

Así mismo, al definir la "transmedialidad interna" y la "transmedialidad externa" se contribuye a generar mayor claridad en términos que pueden resultar confusos, sobre todo si se considera que la transmedialidad, entendida como la plantean Fernando de Toro (2001) y Alfonso de Toro (2002), es equivalente al concepto de *intermedialidad* (Larrue, 2015). Mientras el concepto de *transmedialidad* como lo plantea Jenkins (2007, 2008), se asocia ahora en esta investigación a la noción de "transmedialidad externa". Lo cual permite diferenciar el diálogo que genera el teatro en torno a diversos lenguajes artísticos, tanto dentro como fuera del montaje escénico.

Por su parte, la "experiencia sensible ampliada" nace de las reflexiones de Chevallier (2011), y se diferencia de la experiencia sensible que el autor plantea bajo la misma lógica, es decir por dentro o por fuera de la escena teatral, pero ampliando el campo de su accionar.

Bajo este prisma resulta relevante la idea de totalidad en el arte escénico emprendida por Wagner, que se retoma a lo largo del siglo XX y permite un espacio de hibridación que continúa hoy en desarrollo, dentro del cual la ″transmedialidad externa" deviene como una consecuencia de este intercambio tan estrecho y persistente, que incluye a la tecnología, pero sobre todo a los lenguajes, que se apropian del gesto.

Como ya se señaló, el primer objetivo de este trabajo fue definir la "dramaturgia basada en la transmedialidad", la "transmedialidad interna", la "transmedialidad externa" y la "experiencia sensible ampliada" –para lo cual se evidenció que resulta importante aprovechar los campos de subjetividad en el texto, a los que esta investigación denominó en el capítulo 6 (llamado *Innovadores de la escena visual del siglo XX y sus demandas para los textos y recursos teatrales: Appia, Craig y Meyerhold*) como "presencia dramática"– fue a partir de las

reflexiones en torno a los cambios de la dramaturgia del siglo XIX, analizados por Szondi (2011), Sarrazac (2013), Dubatti (2007), entre otros, frente al carácter épico que retoma la dramaturgia de este periodo y las rupturas que generan en la estructura aristotélica. La categoría de "presencia dramática" que esta tesis define, permite evidenciar los espacios subjetivos pertinentes que el texto contempla, y que dan cabida, no solo al recuerdo y la evocación, sino también al desarrollo de nuevos campos de creación. En los que continúa la indagación y el diálogo que el teatro emprende desde hace siglos, en torno a los lenguajes que lo constituyen, como se pudo ver en el capítulo 3, *Antecedentes de la "dramaturgia basada en la transmedialidad"*, con el recorrido breve por el teatro de Occidente que ahí se presenta, así como en el capítulo 7, *Los lenguajes que cuestionan a la norma, principales rupturas desde la forma hasta la razón.*

En este último, se evidencia como la influencia de la dramaturgia de finales del siglo XIX se relaciona con las propuestas escénicas de creadores como Gordon Craig y sus montajes a partir de Ibsen y de Wagner, momento en el cual la "presencia dramática" del texto va tomando ya forma en las propuestas sobre las tablas, que poco a poco van delineando los postulados que para Wagner llegaron hasta el papel.

Tal intercambio forma parte de lo que esta tesis denomina como "transmedialidad interna" que acoge múltiples voces y autores que se suman a una obra colectiva, y que en esta propuesta se visibilizan, ya que sus aportes nutren nuevas posturas y sensibilidades que enriquecen al montaje escénico y que pueden ampliar la experiencia del público en torno a la obra. Como se evidencia en el recorrido por los lenguajes y recursos que utiliza el teatro a partir de la propuesta wagneriana de obra de arte total, expuesta en el capítulo 4, *Wagner: "transmedialidad interna", obra de arte total y empatía*; hasta las innovaciones del uso de los lenguajes, expuestas en el capítulo 7: *Los lenguajes que cuestionan a la norma, principales rupturas desde la forma hasta la razón*; así como, las inmersas en propuestas liminales y

documentales de carácter político, expuestas en el capítulo 8: *Los recursos del teatro político y documental*. El mismo que evidencia como se expande el territorio del gesto, ya no solo desde la experimentación en torno a los lenguajes, sino también hacia los límites entre la realidad y la ficción, con una intencionalidad política clara. Actividad que, adicionalmente, permite evidenciar la importancia de los lenguajes que se usan en escena para solventar el arraigo, que se reclama en el capítulo 4, *¿El teatro, un arte amenazado por la tecnología?***,** en torno a las posibilidades de la transmedialidad para las tablas, desarrollada especialmente por Grande y Sánchez (2016).

Bajo estas características, esta tesis estipula que la "transmedialidad interna" permita generar piezas paralelas íntimamente ligadas al espacio originario del que parte la obra global: el montaje teatral donde se articulan todos los lenguajes que formaran parte de la "transmedialidad externa". Espacio creativo en torno al cual se articulan otras piezas de arte que amplían la experiencia sensible, mediante el gesto que se pretende construir. Se trata de una forma de organización abierta a la pluralidad de los sentidos y de los soportes que pueden albergarlos, de forma cercana a los recursos que utilice la obra de teatro. Característica que diferenciaría la "dramaturgia basada en la transmedialidad" de la narrativa transmediática, como la plantea Jenkins (2006), y que ha sido aplicada al teatro por sus predecesores, como se pudo observar en el capítulo 2. Así mismo, resulta importante señalar que al entender así la "dramaturgia basada en la transmedialidad", se respeta las características propias del teatro, sin pretender volverlo otro arte ni acercarlo a manifestaciones como el cine, peligro del que advierte Alex Rigola en la primera entrevista que se le realiza para esta investigación.

En este contexto, también es posible repensar el convivio (reunión de cuerpo presente) como se señala especialmente en el capítulo 4, y redefinir el concepto planteado por Dubatti (2007), como un espacio en el que se comparte la transformación de la experiencia humana, más allá del tipo de mediación que para ello se escoja. Esta sería la característica esencial del

teatro, incluso mediante el uso poético de la tecnología. Así mismo, cabe recordar que el verdadero peligro para este arte podría estar ligado a la sociedad de control mediante el uso de implantes neuronales, por ejemplo, no a la tan temida falta de contacto en cuerpo presente, como anuncian varios autores, incluido Dubatti (2009). Los dispositivos que sí afectarían a la capacidad de subjetivar del ser humano, como se mencionó en el mismo capítulo, podrían ser en el futuro una posible amenaza, y no el devenir del teatro como tal. Finalmente, en torno a la "transmedialidad externa" cabe también evidenciar la importancia de las respuestas del arte frente a la sociedad. En este caso, el dramaturgo Rafael Spregelburd (Artes Escénicas en virtualidad, 2020) –que si bien está de acuerdo aún con la definición dada por Dubatti (2009)– al reflexionar sobre el teatro en época de pandemia, señala que este arte invita a la ralentización en un mundo acostumbrado a la inmediatez. Característica que la dramaturgia "basada en la transmedialidad" guarda, ya que ofrece al público una experiencia expandida en el tiempo.

Por otro lado, los recursos de significación que la "transmedialidad interna" construye sirven de nexo para los lenguajes que la "transmedialidad externa" utiliza. Actividad inmersa también en la fascinación del hombre por la ilusión y las sombras que vincula el teatro con el origen de la pintura y dan paso también al reflejo, como se expuso en el capítulo 3, a partir de Cabezas (2007). Característica que se mantiene en las experiencias que se recogen a lo largo de esta investigación y evidencian no solo su vigencia, también su especial repercusión, pues todos los lenguajes, la escenografía, la luz, el sonido, la música, las proyecciones entre otros, afectan directamente al cuerpo y a su sensibilidad.

El diálogo entre las artes que se establece en escena permite también convertir al espectador en un acompañante competente, para quien el cuento o la vivencia termina en su propio contexto y sensibilidad. Con este fin, se utiliza recursos tan variados como manos que danzan, proyecciones en vivo y productos audiovisuales preparados para la escena, recursos cinestésicos, otras formas de arte teatralizadas, paisajes creativos, recursos que generan

intimidad como el sonido y sobre todo pautas teatrales que permiten al público acceder a la experiencia también de la creación. Todos estos recursos, que llegan incluso a zonas liminales, permiten sacar de la inercia al público y generar reflexión y pensamiento. Objetivo principal para la "experiencia sensible ampliada" que esta tesis plantea como categoría, y que complementa en alguna medida a los planteamientos desarrollados por Chevallier (2011).

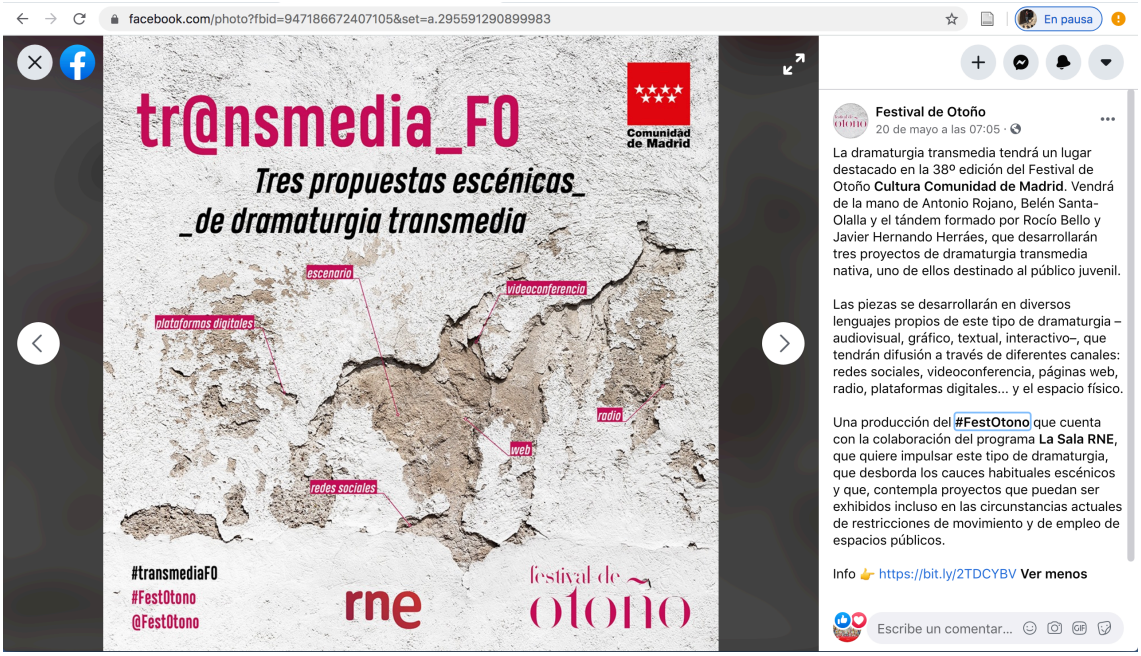
Un segundo propósito de esta tesis constituye la identificación de recursos de significación que los lenguajes convocados en montajes escénicos contemporáneos integren dentro de la "transmedialidad interna" a partir de los cuales se pueda desarrollar expresiones inmersas en la "transmedialidad externa", en el marco de una "experiencia sensible ampliada" congruente con el entorno en el que se generan. Para lo cual se desarrollaron entrevistas a prestigiosos directores y creadores de habla hispana, tras ver sus montajes. Cada uno, evidencia cómo estos recursos de significación relacionan sus propuestas escénicas con objetivos también latentes en sus obras, en función de los lenguajes que escogen para la escena, como se pudo ver en el capítulo 9: *Desbordes: pertinencia de la "dramaturgia basada en la transmedialidad" a partir del análisis de obras contemporáneas emblemáticas.* En el cual se analizaron posibilidades de "transmedialidad externa", a partir de obras de teatro contemporáneo de importantes referentes hispano hablantes, a los que adicionalmente se pudo entrevistar.

El tercer objetivo de esta investigación fue el crear un perfil de proyecto dramatúrgico basado en la transmedialidad que contemplen la utilización de la "transmedialidad externa" concebida a partir de los recursos de significación y lenguajes inherentes a la "transmedialidad interna". Para el cual la metodología planteada en esta tesis fue fundamental, ya que no solo permitió apuntalar los dos primeros objetivos, sino que aportó especialmente a la concepción del perfil del proyecto que se presenta en el capítulo 10, *Propuesta práctica*. En él, convergen especialmente la búsqueda en bibliotecas especializadas, la visita a festivales de teatro

contemporáneo en Europa, España (que se suman a otras anteriormente realizadas en Bogotá y Manizales); la estancia realizada en Valencia y Madrid; el poder acceder directamente al convivio teatral en contextos distintos; y la conversación directa con importantes referentes del teatro contemporáneo, fue fundamental para concebir este proyecto, así como para definir las categorías de las que parte. Es así que resulta importante resaltar las obras referidas en el capítulo 9, así como las propuestas escénicas de Angélica Lidell, El Conde Torrefiel, Milo Rau y Julien Josselin, cuyas poéticas impactaron especialmente las reflexiones en torno a esta investigación, como se aprecia a lo largo de esta tesis.

Así mismo, las tablas de análisis que se utilizaron fueron también confeccionadas para ayudar a crear la taxonomía que esta tesis presenta, este esfuerzo puede ayudar al lector y a futuros investigadores escénicos. Así mismo, puede en alguna medida guiar a quien decida implementar en su proceso creativo la "dramaturgia basada en la transmedialidad", pues fue un recurso útil también para la elaboración del perfil de proyecto, mencionado en el capítulo 10, en el que confluyeron los aportes de la semiótica teatral y la dramatología e incluso la narraturgia, pues la combinación de estas tres propuestas generó una visión amplia, capaz de abarcar la taxonomía que esta tesis recoge. Las cuales permitieron ordenar las categorías en función del proceso creativo, ya no solo del analítico, para descubrir "recursos de significación" en el contexto de la "dramaturgia basada en la transmedialidad". Actividad especialmente importante si se considera la actualidad que el tema convoca hoy. Cabe mencionar que a partir de esta tesis se pueden continuar con nuevas interrogantes que solventar en futuras investigaciones, si se considera que debido a la pandemia causada por la COVID-19, se está indagando actualmente en nuevas formas de producción para el teatro. Realidad que se refleja en los formatos que acogen en su edición 2020, tanto el Festival GREC de Barcelona (GREC, Festival de Barcelona, 2020) con formatos en línea para artes escénicas, y el Festival de Otoño de Madrid, con ofertas transmediales, entre otras.

Figura 156.
Anuncio publicitario del Tr@nsmedia_Fo (2020)



Nota. Anuncio del Festival de Otoño, Comunidad de Madrid, página de Facebook.

En torno a la creación, fue importante identificar diferencias entre las manifestaciones artísticas en relación al contexto del que parten. En el caso de América Latina, se pudo evidenciar mediante los ejemplos que se incluyeron en esta investigación, cómo mediante el teatro se exacerba la dualidad del *ethos barroco* (Echeverría, 1994), la misma que está también presente en la escritura de la autora de esta tesis (como se menciona en los antecedentes del capítulo 10) y confrontar esta característica con el cuestionamiento de los planteamientos de la razón que excluyen sensibilidades también capaces de expresarse por diversos senderos, no siempre en sincronía con el espíritu burgués, vigente en Europa (Carnevali, 2017); particularidad que también permite evidenciar cómo la contemplación por medio del arte devela los artilugios de construcción social en obras aparentemente similares, particularidades a las que apuntan los cuadros para el proyecto, que se incluyen en el capítulo 10: *Perfil del proyecto.*

Finalmente, es importante mencionar que este estudio contribuye a eliminar las barreras entre las artes, como ya lo demostraron múltiples artistas a los que esta tesis se ha referido,

antes y después de las vanguardias; como se refleja en el pormenorizado recorrido histórico que aquí hemos revisado. Por último, cabe mencionar que este tipo de intercambio artístico permite encontrar alianzas con otros campos creativos, particularidad que apuntala cualquier emprendimiento y que hoy en día resulta conveniente para el teatro, dado el contexto de aislamiento vigente.

Bibliografía:

17, Instituto de Estudios Críticos (2019). *Fernando de Toro*. Recuperado de https://17edu.org/fernando-de-toro/

Academia de las Artes Escénicas de España (2019). *José Gabriel López-Antuñano*. Recuperado de https://academiadelasartesescenicas.es/jose-gabriel-lopezantunano/

Adame, D. (2006). *Elogio del oxímoron.* Xalapa: Universidad Veracruzana.

Adame, D. (2017). *Más allá de la gesticulación.* Buenos Aires: Argusa.

Aertsen, V. (2017). Sentir el sentido del filme: la dimensión corporal de la composición visual en la teoría de Serguéi M. Eisenstein. En *Revista de Estudios de Comunicación*. 42(22) PP. 137-154.

AGO (2013). *Lost in the Memory Palace: Janet Cardiff and George Bures Miller*. Recuperado de https://ago.ca/exhibitions/lost-memory-palace-janet-cardiff-and-george-bures-miller

Alternativa teatral (2019). *Vacío-Tecnoteatro*. Recuperado de http://www.alternativateatral.com/obra63222–vacio–tecnoteatro

Antonio Acevedo Hernández (Red Salas de teatro 2018). *La canción rota*. Recuperado de http://redsalasdeteatro.cl/la-cancion-rota/

Antúnez, M. (2015). *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*. Barcelona: Arts Santa Mónica y Ediciones Polígrafa.

Appia, A. (2014a). *La música y la puesta en escena.* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Appia, A. (2014b). *La obra de arte viva.* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Aristóteles. (2016). *Arte Poética * Arte Retórica*. Ciudad de México: Porrúa. (Trabajo original publicado en 322 a. C.).

Artaud, A. (2001). No More Master Pieces. En B. Cardullo y R. Knopf (Eds.). *Theater of the Avant-Garde* (pp. 381-388). New Haven, Connecticut: Yale University.

Artaud, A. (2013). *Para terminar con el juicio de dios. El teatro de la crueldad*. Buenos Aires: Cuenco de plata.

Artaud, A. (2019). *El teatro de la crueldad. Ciencia, poesía y metafísica*. Barcelona: La Pajarita de Papel.

Artes Escénicas en Virtualidad (2020) *El teatro en el contexto del aislamiento social*. Recuperado de https://youtu.be/BgTpkK5Xv9w

Athens Epidaurus Festival (2019). *Athens Epidaurus Festival*. Grecia: Athens Epidaurus Festival.

Ávalos, A. (2019, noviembre, 24). Milo Rau, el dramaturgo que colecciona vetos y amenazas. *El País*, Semanal. Recuperado el 25 de noviembre del 2019 de https://elpais.com/elpais/2019/11/20/eps/1574270825_322888.html

Badiou, A. (2010). *Cinco lecciones sobre Wagner*. Tres Cantos, España: Akal.

Bakk, A. (2017, junio, 17). Transmedia Storytelling in the Performing Arts, a New Grammar to be Learned: an Interview With Belén Santa-Olalla. The *Theater Times.*

Recuperado de https://thetheatretimes.com/transmedia-storytelling-performing-arts-new-grammar-learned-interview-belen-santa-olalla/

Banus, G. (abril de 2012). ¿Por qué vamos aún al teatro? En De Pizarro, A. (Presidencia). *XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá*. Congreso llevado a cabo en la Escuela del Festival Iberoamericano de Teatro, Bogotá.

Barthes, R. (1983). En la vanguardia ¿de qué teatro? En *Ensayos Críticos*, (pp. 97-100). Barcelona: Seix Barral.

Barthes, R. (2009). *Escritos sobre teatro.* Barcelona: Paidós.

Bauduy (2008). *Fragmento de Théâtre, démocratie et identité culturelle.* Recuperado de https:// https://lenouvelliste.com/article/59665/theatre-democratie-et-identite-culturelle

Baugh, C. (2016, july, 31). *Chris Baugh on Edward Gordon Craig (Video file)*. Recuperado de https://vimeo.com/229183017

BBC (2020). *Coronavirus: "El derecho a decir adiós", la conmovedora campaña en Italia para que los pacientes que están a punto de morir puedan despedirse de los suyos*. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias-51979714

Beckett, S. (2010). *Teatro reunido*. Barcelona: Tusquets.

Belen Santa-Olalla (2017). *The Trial - Transmedia Experience*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5y_87HKkLbY

Berlan, D. (2011). *Teatro performático en la escena francesa contemporánea: Pierrick Sorin en el marco de Tándem*. Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7_04.html

Bernales, P. (2000). Alto contraste: El teatro en blanco y negro. *Rocinante* 20. Septiembre.

Berthold, M. (1974a). *Historia social del teatro I*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Berthold, M. (1974b). *Historia social del teatro II*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Boccioni, U. (2001). Genius and Culture. En B. Cardullo, y R. Knopf (Eds.), *Theater of the Avant-Garde* (pp. 187-194). New Haven, Connecticut: Yale University.

Boenisch, P. y Ostermeier, T. (2016). *The theater of Thomas Ostermeier*. Londres: Routledge.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BP.17 (2017). Joseph Danan. Recuperado de http://bienalbp.org/bp17/academicos/joseph-danan/

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.

Brook, P. (2010) *Marat/Sade*. Recuperado de https://youtu.be/4JDOSC7Bkgo

Brook, P. (2012). *La Puerta abierta*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro.

Browenell, P., Hernández, P. (2019). El teatro documental de Vivi Tellas. *Paso de gato*, *76,* 26-27.

Buenaventura, Enrique (1966). Cómo se monta una obra en el TEC. En *Revista Letras Nacionales*. N.º 8, (mayo-junio), pp. 28-32.

Cabanyal Intim (2018). *Memoria*. España: Cabanyal Intim

Cabezas, L. (2007). Presentación y representación teatral. En J. J. Gómez Molina (Cord.) *La representación de la representación* (pp. 139-210). Madrid: Cátedra.

Calonge, E. (2018). *Teoría y práctica de lo incierto.* Barcelona: La Pajarita de Papel.

Canguillo, F. (2001). Detonación, síntesis del teatro moderno. En B. Cardullo, y R. Knopf (Eds.), *Theater of the Avant-Garde* (pp. 198-199). New Haven, Connecticut: Yale University.

Cardullo, B. (2001). En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, and Cutural Context. En B. Cardullo, y R. Knopf (Eds.), *Theater of the Avant-Garde* (pp. 1-49). New Haven, Connecticut: Yale University.

Cardullo, B. y Knopf, R. (2001). *Theater of the Avant-Garde*. New Haven, Connecticut: Yale University.

Carnevali D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Carrete J. (2008). Picasso. La danza. En *Arte Procom*. Valencia: Fundación Bancaja. Recuperado de https://sites.google.com/site/arteprocomun/picasso-la-danza-de-le-tricorne-a-las-suites-347-y-156-valencia-fundacion-bancaja-2008-por-juan-carrete-parrondo

Carvajal, F. (2009, julio-septiembre). Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina. En *Aisthesis*, 45, 70-71.

Centro Botín Centre (2019). Fermín Jiménez Landa. Recuperado de https://www.centrobotin.org/obra-carta/fermin-jimenez-landa/

Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara.

Chevallier, J. (2011). *El teatro hoy. Una tipología posible.* Ciudad de México: Paso de Gato.

Chevallier, J. F. (2011, enero-junio). Fenomenología del presentar. En *Literatura: teoría, historia, crítica*. 13(1), 49-48.

Chevallier, J. F. (2012). El cuerpo en la escena contemporánea. En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 6, diciembre-enero de 2012. pp. 9-19.

Clasicalmann (2017). *Richard Wagner - Das Rheingold - Valencia 2007 - Zubin Mehta*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=XgX14XYfYxQ

CNRS AV (Productores) y Bablet, D. (Director). (1983). *Josef Svoboda, scénographe.* CNRS Images.

Conat, B. (2017, julio, 11). Un repaso a las nuevas tendencias escénicas de la mano de Belén Santa-Olalla. *Culturplaza.* Recuperado de https://valenciaplaza.com/inmersivo-transmedia-y-3d-el-futuro-del-teatro-ya-esta-aqui

Cornago, O. (2010). Dramaturgias para después de la historia. En *Repensar la dramaturgia* (pp. 265-310). Murcia: Párraga.

Craig, G. (2011a). *Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Craig, G. (2011b). *El arte del teatro*. Ciudad de México: Escenología.

Craig, G. (2011c). *Hacia un nuevo teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Creutzenberg, J. (2009, julio-septiembre), *To Be or Not to Be (Korean).* En (Post-) Modernist Response to Shakespeare Vol. 7, julio-septiembre de 2009. pp. 21-38.

Crystal Piche (2012). *La obra de arte total*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=qPOjA92h6tk

CSS Production. (Productores) y Mouchet, L. (1998). *Le visionnaire de l´invisible*. Centro Nacional de Cinematografía de Suiza.

Ct (s. f.). Guillermo Heras. Recuperado de http://www.contextoteatral.es/guillermoheras.html

Czerni, K. (2015). *Tadeusz, Kantor. Walking a Tightrope*. Cracovia: Cricoteka.

Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Ciudad de México: Paso de Gato.

De Toro, A. (2002). *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de la teoría postmoderna y postcolonial de la "hibridez" e "inter-medialidad".* Ibero Amerikanisches Forschungsseminar. Alemania: Universitat Leipzig. Recuperado de http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Reflexiones.pdf

De Toro, F. (2001). Transdisciplinariedad, semiología, transmedialidad: Los espectáculos transmediales en Alberto Karupel y multimediales de Robert Lepage. En A. Helbo (Comp.). *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*. París: Honoré Champion.

De Toro, F. (2011). El teatro de Samuel Beckett y el fin de la modernidad. En F. De Toro (Ed.), *Intersecciones III: Globalización y Cultura: Ensayos sobre arquitectura, Cultura, Pintura, Música y Literatura* (pp. 325-359). Buenos Aires: Editorial Galerna

Degaine, A. (1992). *Histoire du théâtre dessinée*. París: Nizet.

Del Monte, F. (2015). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático.* Bilbao: Artezblai.

Deutsch Welle (2020). *Colón Ring - Wagner en Buenos Aires, Capítulo 1*. Recuperado de https://www.dw.com/es/col%C3%B3n-ring-wagner-en-buenos-aires-cap%C3%ADtulo-1/av-16810355

Di Sarli, N. y Radice, G. (2010). Historia de la modernización del lenguaje teatral en la Plata. *Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, 12, 93-106.

Díaz, R (2014). *La invisibilización de la Revolución de Haití y sus posibles resistencias decoloniales desde la negritud*. Madrid: Relaciones Internacionales. Tema 25. Recuperado de https://revistas.uam.es/index.php/relacionesinternacionales/article/view/5205/5650

Diego, R. (2002). *Teatro de Quebec*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Donat, B. (2018). *Inmersivo, transmedia y 3D: el futuro del teatro ya está aquí.* Recuperado de https://valenciaplaza.com/inmersivo-transmedia-y-3d-el-futuro-del-teatro-ya-esta-aqui

Dubatti, J. (2007). *Historia del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, J. (2020a, febrero 20) *Diez preguntas que me gustaría responder sobre teatro y producción de conocimiento.* [Video file]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=u7sr0tKNETM

Dubatti, J. (2020b, febrero 12). *El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico.* [Video file]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oyyERVWs7sY

Dubatti, J. (noviembre de 2017). Escuela del espectador y las nuevas formas de la crítica. En Rodríguez, S. (Presidencia). *I Congreso Internacional de Pedagogía Teatral*. Congreso llevado a cabo en la Universidad Central del Ecuador, Quito.

Dubatti, J. (noviembre de 2017). La fuerza del teatro en el mundo contemporáneo. En Rodríguez, S. (Presidencia). *I Congreso Internacional de Pedagogía Teatral*. Congreso llevado a cabo en la Universidad Central del Ecuador, Quito.

Dubatti, J. (s. f.). *Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/html/555a1bec-5c81-403c-8e86-83542ae88861_6.html

Duncan, I. (2005). *Bailando en la oscuridad.* Madrid: JC Clementine.

DW (2012). *Colón Ring - Wagner en Buenos Aires*. Recuperado de https://www.dw.com/es/col%C3%B3n-ring-wagner-en-buenos-aires/a-16745395

Eastap (2019). Josette Féral. Recuperado de https://eastap.com/josette-feral/

Echeverría, B. (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco.* Ciudad de México: UNAM

Eisenstein, S. (1994). *El montaje escénico*. Ciudad de México: Gaceta.

El Comercio (2009, septiembre, 16). *Quito vive su Festival Internacional de Teatro.* Recuperado el 17 de marzo, del 2019 de https://www.elcomercio.com/tendencias/quito-fiestaescenicaquito-festival-teatro-obras.html

El Comercio (2012). *Un migrante se convierte en 'Nadie'*. Recuperado el 17 de marzo, del 2019 de https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/migrante-se-convierte-nadie.html

El Conde Torrefiel (2019). *La plaza*. Recuperado de http://www.elcondedetorrefiel.com/Laplaza.html

El País (2014). *Peris-Mencheta mezcla géneros en su lúdico montaje 'Tempestad'*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2014/10/16/valencia/1413486976_399303.html

El Pont Flotant (2020). COM A PEDRES (Teatrodelosmanantiales, Valencia, 2006). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=QHOj-XRElcI

El pont flotant. (2017a). *El hijo que quiero tener.* Valencia, España: El pont flotant.

El Telégrafo (2017, junio, 21). El trabajo de Aristeo Mora de Anda llega a Casa Mitómana. *El Telégrafo.* Recuperado de https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/el-trabajo-de-aristeo-mora-de-anda-llega-a-casa-mitomana

Enrile, J. (2016). *Teatro relacional.* Madrid: Fundamentos.

Equipo del Seltiten@t (2017). El teatro documental en la cartelera teatral de *ABC Madrid* (2000-2016). En J. Romera (Ed.), *El teatro documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (pp. 42-115). Madrid: Verbum.

Escobar Ramírez, W. (2003). *La Zaranda: tanta pasión, tanta vida*. Ciudad de México: Escenología.

Espinoza, M., y Miranda. R. (2009). *Mutaciones escénicas: mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: Ril Editores.

Féral, J. (2015). Teoría y práctica del teatro más allá de los límites. En Garnier, E., Grande, F. G. y Corral A. (Ed.). *Antología de Teorías Teatrales* (pp. 177-233). Bilbao: Artezblai.

Ferradás, C. (2012). *La construcción del espectador en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra*. Bilbao: Artezblai.

Festival d´Avignon (2019). *Programme*. Francia: Festival d´Avignon.

Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. (2012). *Eventos especiales: la escuela del festival*. Bogotá: XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Festival Internacionale Neue Dramatik (2018). *FIND, Program*. Alemania: Schaubühne.

Festival Internacionale Neue Dramatik (2019). *FIND, Archoelogy of the present*. Alemania: Schaubühne.

Festival Internacionale Neue Dramatik (2019). *FIND, Archoelogy of the present*. Alemania: Schaubühne.

Fischer Lichte, E. (1983). *Semiótica del teatro*. Madrid: La Muralla.

Fischer Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid: ABADA.

Forns, A., Montero, M. y Olsinan, S. (Productores) y Evoe, J. (Director). (2016). *Salvados. La buena muerte*. España: Artemedia Televisión

Fos, C. (2019). Videoconferencia 9 (Material de Aula). *Lo político en la historia teatral*, CELCIT, Aula Virtual, Buenos Aires.

Foucault, M. (1969). *¿Qué es un autor?* ElSeminario.com.ar

Fradinger, M. (2011). Danbala´s Daughter: Félix Morrisseau-Leroy-s Antigòna Kreyòl. En *Antigone on Contemporary World Stage* (p.127-146). Oxford: Oxford University Press.

García Barrientos, J. (2007a). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madris: Síntesis.

García Barrientos, J. (2007b). *El teatro del futuro*. Ciudad de México: Paso de Gato.

García Barrientos, J. (2007c). Discurso del método. En *Análisis de la dramaturgia nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos. Pp. 11-40.

García Barrientos, J. (2016). *La razón pertinaz.* Bilbao: Artezblai.

García, R. (2018). *Enciclopedia de fenómenos paranormales Pippo y Ricardo*. Segovia: La Uña Rota Ediciones.

Garrido, G. (2011). *Prólogo*. En Szondi, P. *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativas sobre lo tragíco* (pp 23-35). Madrid: Dykinson.

Gavaldà, J. (2019). *Toulouse Lautrec, el pintor que retrató París en la Belle Époque*. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/toulouse-lautrec-pintor-que-retrato-paris-belle-epoque_14663

Gelp, P. (Productor) y Lepage, R. (Director). (2010). *Das Rheingold* [cinta documental]. Ópera Metropolitana de Nueva York.

Goebbels, H. (2015). *Aesthetics of Absence.* Londres: Routledge.

Goll, Y. (2001). The Super Dramas. En Cardullo B. y Knopf, R. (Eds.). *Theater of the Avant-Garde* (pp. 262-264). New Haven, Connecticut: Yale University.

Gómez. J. (1997). *Historia visual del escenario.* Madrid: La Avispa.

González, M. (2013). Utopías y realidades. En *Opera y drama* (pp. 7- 20). España: Akal.

Grandes, M.R., y Sánchez, M. A., (2016). *Posibilidades de un teatro transmedia*. Esapaña: Artnodes. N. 18. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5851119

Griffero, R. (2004). Teatro fin de siglo, teatralidades y espectacularidades de resistencia. En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. (pp. 403-414). Madrid: Frankfurt/Main

Gropius, W. (2019). Introducción. En *El teatro de la Bauhaus* (pp.11-24). Madrid: Casimiro.

Grossmann, H. (2016a, julio, 31). *Edward Gordon Craig Presentation (Video file)*. Recuperado de https://vimeo.com/232699580

Grossmann, H. (2016b, julio, 28*). Recollections of Edward Gordon Craig (Video file)*. Recuperado de https://vimeo.com/203999365

Guggenheim Museum (2016). *Italian Futurism, 1909–1944: Reconstructing the Universe*. Recuperado de https://youtu.be/WAWjiWqPYR0

Guillén B. (2016). *¿Shakespeare usaría esta tecnología si estuviera vivo?* Recuperado de https://elpais.com/tecnologia/2016/11/22/actualidad/1479830508_546115.html

Haiduk, M. (1996). De *La torre* a *El proceso.* En *Peter Weiss: una estética de la resistencia* (pp. 111- 127). Hondarribia, Guipúzcoa, España: Hiru.

Hans-Thies L. (15 de agosto del 2012). El teatro no es político por su contenido sino porque está hecho de un modo político. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/teatro/hans-thies-lehmann-teatro-posdramatico-politico_0_B15w7Tx2wmx.html.

Harari, Y. N. (2015). *Homo Deus: Breve historia del mañana*. Londres: Harvill Secker.

Henri Goebbels (2015). The Mystery of Sign: for Robert Wilson. En *Aesthetics of Absence*. (pp. 60-64). Londres: Routledge.

Heras, G. (2011). *Las estructuras dramatúrgicas actuales: aproximaciones.* Ciudad de México: Paso de Gato.

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación.* Ciudad de México: McGraw Hill.

Herrea, E. (1912). *El león ciego.* Montevideo: O.M. Betarni

Hess, H. (2011). *El lobo estepario.* Barcelona: Alianza Editorial

Hiekisch-Picard, S. (1996). El pintor Peter Weiss. En *Peter Weiss: una estética de la resistencia* (pp. 11-38). Hondarribia, Guipúzcoa, España: Hiru.

Hiekisch-Picard, S. (1996). Peter Weiss como cineasta. En *Peter Weiss: una estética de la resistencia* (pp. 71-95). Hondarribia, Guipúzcoa, España: Hiru.

Hipermedicaciones (s. f.). *Carlos A. Scolari*. Recuperado de https://hipermediaciones.com/autor/

Holguín, D (2017). *Un siglo de teatro en México.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Hourmann, M. (2017). *Morir viviendo, vivir muriendo*. Barcelona: Marcus Hourmann.

Huellas de la Historia (2017). *Octubre (1927) - Sergio Eisenstein*. Recuperado de https://youtu.be/a_g0mwXPEUQ

Ibsen, H. (2018). *El niño Eyolf*. Londres: Forgotten Books.

IDIS (2020). *Studio Azzurro*. Recuperado de http://proyectoidis.org/studio-azzurro/

Izaguirre, M (2017). *Neuroproceso de la enseñanza y del aprendizaje.* Bogotá: Alfaomega.

Jaques, R. (2008). El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial.

Jarry, A. (2005). *Ubu Rey.* Madrid: Cátedra.

Jenkins, H. (2003, January 15). Transmedia storytelling. Moving characters from books to video games can make them stronger and more compelling. *Techonology Review*. Recuperado de https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/

Jenkins, H. (2006). *La cultura de la convergencia de los medios.* Barcelona: Paidós.

Jenkins, H. (2007, marzo, 22). *Transmedia storytelling 101*. Recuperado de http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

Jenny Londoño (2009). *Nueve Mujeres del Primer Grito de Independencia Quiteña*. http://surcosdefuego.blogspot.com/2009/08/las-nueve-mujeres-del-primer-grito-de.html

Jijón, C. (13 de mayo del 2019h). *Preguntas durante el foro Línea de Sombra*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/vazdxy390cdt7da/Foro%20Linea%20de%20Sombra%203.m4v?dl=0, https://www.dropbox.com/s/8mudyykdiq0ropk/Foro%20L%C3%ADnea%20de%20Sombra%202.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/vazdxy390cdt7da/Foro%20Linea%20de%20Sombra%203.m4v?dl=0, https://www.dropbox.com/s/7ch0r2d6ajz9h2r/Foro%20Linea%20de%20Sombra%204.m4v?dl=0, https://www.dropbox.com/s/yo4odaanvw6leie/Foro%20L%C3%ADnea%20de%20Sombra%205.m4v?dl=0

Jijón, C. (15 de abril de 2020). *Entrevista a Madeleine Loayza.* Recuperado de https://www.dropbox.com/s/h516ah81vo20638/Segunda%20entrevista%20a%20Alex%20Rigola.mov?dl=0

Jijón, C. (18 de julio de 2019a). *Entrevista a Belén Santa-Olalla*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/0skt3zai6319bvf/entrevista%20belen.mov?dl=0

Jijón, C. (18 de julio de 2019j). *Segunda entrevista a Álex Rigola*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/h516ah81vo20638/Segunda%20entrevista%20a%20Alex%20Rigola.mov?dl=0

Jijón, C. (2019b). Descripción de un cuadro: crudezas sexuales y juegos mentales. En *Retrato de mujer con naranja* (p. 31-48). Ecuador: FAUCE Editorial.

Jijón, C. (21 de abril de 2018b). *Preguntas durante el foro con Mapa Teatro* Recuperado de https://www.dropbox.com/s/95qtugml9r99nsk/Foro%20Mapa%20Teatro.mp4?dl=0

Jijón, C. (22 de mayo de 2019f). *Foro con La Zaranda*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/c3top1q6ktni5qp/VID_zaranda%201.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/70arl6nirp1qnfz/VID_zaranda2.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/gmbxggjx4is0pk4/VID_zaranda3.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/et5sryn0hddew8k/VID_zaranda4.mp4?dl=0

Jijón, C. (23 de julio de 2019c). *Entrevista a Jesús Muñoz*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/i7ag9orxfdnohh6/Entrevista%20a%20Jesus%20Mu%C3%B1oz.mov?dl=0

Jijón, C. (24 de junio de 2019d). *Entrevista a Marco Layera*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/7hghn7nn0i80kx6/Entrevista%20a%20Marco%20Layera.mov?dl=0

Jijón, C. (27 de abril de 2019e) *Preguntas durante el foro con Carlota Ferrer*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/iai4cd2kdz8infe/vid%20rinoceronte.mp4?dl=0

Jijón, C. (27 de julio de 2019i). *Preguntas durante el foro Marcos Hourmann*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/ldkr4ontskj0dxm/Foro%20con%20Marcos%20Hourmann%201.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/9vn5daxqof2byv5/Foro%20con%20Marcos%20Hourmann%202.mp4?dl=0, https://www.dropbox.com/s/ghvark9eow1ircy/Foro%20con%20Marcos%20Hourmann%203.mp4?dl=0

Jijón, C. (30 de mayo de 2018a). *Entrevista a Álex Rigola*. Recuperado de: https://www.dropbox.com/s/dtyd0c7t6phkai2/vid%20rigola.mp4?dl=0

Jijón, C. (7 de julio de 2019g). *Preguntas durante el foro con Lili Vaughan*. Recuperado de https://www.dropbox.com/s/fi56a4t4lao6s4h/VID_punch4.mp4?dl=0

Jijón, C. (Productora) (2005) *Nadie.* Inédito.

Jijón, C. (Productora) (2013) *AIRAM.* Inédito.

Jijón, C. (Productora) (2014) *El corazón delator, adaptación libre.* Inédito.

Jijón, C. (Productora) (2015) *La Torera.* Inédito.

Jijón, C. (Productora) (2016) *La Espina.* Inédito.

Jones, A. (2010). *El cuerpo del artista.* Barcelona: Paidós.

José Luis García Barrientos (2016). *José Luis García Barrientos. Teórico del teatro*. Recuperado de http://joseluisgarciabarrientos.com/

Josue Israel Serna Mendoza (2016). *Afrodita y el juicio de Paris Parte1*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=SfiAIcDkukk&t=9s

Jürs-Mundy, K. (2006). Introducción. En Lehmann, H. T*. Teatro Posdramático*. Londres: Routledge.

Kandinsky, V. (2001). On Stage Composition. En *Theatre of de Avant-Garde*. (pp. 180-186). New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Kandinsky, V. (2001). The Yellow Sound. In *Theatre of de Avant-Garde*. (pp. 173-179). New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.

Kartún, M. (2015a). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.

Kartún, M. (2015b). *Escritos sobre teatro, 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.

Kattenbelt, C. (2008, enero-abril). Intermediality in Theater and Performance: Definitons, Percpetions and Medial Relationships. En *Culture, Language and Representation,* 6, 19-29.

Kosovski P. (2015). *Caranguevo Overdrive*. Río de Janeiro: Cobogó.

Kraus, K. (2010a). *Los últimos días de la humanidad.* Hondarribia, Guipúzcoa, España: Hiru.

Kraus, K. (Posfacio de Früh, E.). (2010b). *Los últimos días de la humanidad.* Hondarribia, Guipúzcoa, España: Hiru.

Larios, S. (2017). Charla introductoria (Material de Aula). *El escenario de las cosas. Animismos contemporáneos*, Casa Mitómana, Sala Mitómana, Quito.

Larios, S. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Larrue, J. (2015). *Théâtre et intermédialité*. Lille, Francia: Presses Universitaires de Septentrion.

Le Nouveliste (2008). *Théâtre, démocratie et identité culturelle*. Recuperado de https://lenouvelliste.com/article/59665/theatre-democratie-et-identite-culturelle

Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic Theater*. Londres: Routledge.

León P. (2015). *Ana Fernández, artista «amplia y polifónica»*. Recuperado de http://mujeresmirandomujeres.com/ana-fernandez-artista-amplia-y-polifonica/

Lessing, G. (2007). *Crítica y dramaturgia*. Pontevedra: Ellago Ediciones.

Letras (s. f.). Décimas. Pedro Aznar. Recuperado de https://www.letras.com/pedro-aznar/1607297/

Lidell, A. (2015). *Via Lucis.* Barcelona: Continta me tienes.

Lidell, A. (2018). *Ciclo de las resurrecciones.* Segovia: La Uña Rota.

Lista, G. (2000). Italy the futurist stage*.* En *Painters in the Theater of the Eurpoean Avant-Garde* (pp. 165-217). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

Llamazares, A. (2006). Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo. En Solanilla Demestre, V. y Valverde Valdés C. (Eds.). *Las imágenes*

precolombinas, reflejos de saberes (pp. 461-488). Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

López Antuñano, J. (2016). *La escena del siglo XXI.* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

López Antuñano, J. (s. f.) Teatro multimedia: antecedentes y estado de la cuestión. Recuperado de https://www.nuevarevista.net/arte/teatro-multimedia-antecedentes-y-estado-de-la-cuestion

López Vargas Machuca, F. (2010). *El Anillo del Nibelungo: La Fura versus Chéreau* Recuperado de http://flvargasmachuca.blogspot.com/2010/11/el-anillo-del-nibelungo-la-fura-versus.html

Louis Mouchet (1998). *ADOLPHE APPIA le Visionnaire de l'Invisible* [NON-US FORMAT, PAL].

Machon, J. (2013) *Immersive Theater.* Londres: Red Globe Press

Maeterlinck, M (2001). Interior. En *Theater of the Avant-Garde* (pp. 41-44). New Haven, Connecticut: Yale University.

Maeterlink, M. (2001). The Modern Drama. En *Theater of the Avant-Garde* (p. 55-63). New Haven, Connecticut: Yale University.

Maisqinferno (2013). *Pina Bausch Documentary 1991 – Espanol*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=snGwb6D-BHE

Maldini, S. (2017). Entrevista a Matías Umpierrez. En *La tecnología de/en la escena de Buenos Aires* (p. 191-209). Buenos Aires: Editorial Escénicas.

Maldini, S. (2019). Foro (Material de Aula). *Nuevas tecnologías para la escena*, CELCIT, Aula Virtual, Buenos Aires.

Marinetti, F. (2001). Feet. En *Theater of the Avant-Garde* (p. 199). New Haven, Connecticut: Yale University.

Marranca, B. (2011). La escena como diseño. La mediaturgia de Firefall de Jhon Jesurun. En *Repensar la dramaturgia* (pp. 201-220). Murcia: Centro Párraga.

Matínez Thomas, M. (1997). *Los herederos de Valle-Inclán, ¿mito o realidad?* Murcia: Universidad de Murcia.

Maude, U. (2009). *Beccket, Technology and the Body.* Cambridge: Cambridge University Press.

Mayorga, J. (2002). Prólogo. En Sanchis Sinisterra, J. *La escena sin límites: fragmento de un discurso teatral* (pp.23-28). Madrid: Ñaque.

Memoria Chilena (2018). Chañarcillo. Recuperado de http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91974.html

Meyerhold, V. (2010a). *El actor sobre la escena.* Ciudad de México: Escenología.

Meyerhold, V. (2010b). *Lecciones de dirección escénica.* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Michaud, E. (2000). Germany. Social Criticism and utopian experiment. En *Painters in the theater of the Eurpoean Avant-Garde* (p. 309). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Miguel Ángel González Barrio (9 de abril 2013) *Una de las músicas más grabadas de la historia*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/03/21/actualidad/1363881056_846270.html

Minguet, J. (2018). *Joan Miró: Orden y desorden*. Valencia: IVAM.

Mistic Fire Video, (1983). *Signals Through The Flames A Living Theater Documentary.* Recuperado de https://archive.org/details/SignalsThroughTheFlamesALivingTheaterDocumentary

Moholy-Nagy, L .(2019a). Teatro, Circo, Variedades*.* En *El teatro de la Bauhaus* (p. 75-90). Madrid: Casimiro

Moholy-Nagy, L .(2019b). Esbozo de una partitura para excentricidad mecánica*.* En *El teatro de la Bauhaus* (p. 69-74). Madrid: Casimiro

Molnár, F. (2019). El teatro U *.* En *El teatro de la Bauhaus* (pp. 91-74). Madrid: Casimiro.

Moreno, J. Péres, P. (2018). Organización política y social en al época colonial. En *Guión académico 2018* (pp. 131-150). Quito: Museo Nacional del Ecuador.

Morgades, L. (2007, abril, 27). Richard Wagner: un desafío furero. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/04/21/babelia/1177110382_850215.html

Morisseau, M: (1983). The awaking of Creole. *The Unesco Courier*, 36, 18-20.

Muguercia, M. (2019). Cuaderno Virtual (Material de Aula). *Historia del teatro latinoamericano*, CELCIT, Aula Virtual, Buenos Aires.

Müller-Tischler, U. (2015). *Setting the Stage, VOL.2*. Alemania: Arbeitbusch.

Mundo Clásico (2012). *Valentina Carrasco transformó mito en realidad en el ColónRing*. Recuperado de https://mundoclasico.cienradios.com/valentina-carrasco-transformo-mito-en-realidad-en-el-colonring/

Murga, I. (2013). *Años treinta en escena: escenografía y artes visuales. Años treinta: teatro de la crueldad, lugar de encuentro* (pág. 131). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Nietzsche, F. (2003). Escritos sobre Wagner. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nietzsche, F. (2004). El nacimiento de la tragedia. Barcelona: Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (2006). El origen de la tragedia. Ciudad de México: Porrúa.

Ñaque (2019). *Sanchis Sinisterra*. Recuperado de http://www.naque.es/libreria-de-teatro?id=120

Ocaña, M. (2000). Parade and the Russian Ballet. En *Painters in the Theater of the Eurpoean Avant-Garde* (p. 45-163). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Oliva, C., y Torres, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Oliva, M. (2007). *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Opera de Saint Etienne (2013).Apa style: Electronic reference. Recuperado de https://www.thisisradar.com/blog/?p=894

Opéra de Saint-Etienne (2013). *Kiss and Cry*. Recuperado de https://vimeo.com/showcase/3625728/video/68122216

Parrini, R., González Marín, D. y Luna, A. (2019). Una mirada etnográfica sobre una pieza de Teatro de Línea de Sombra. *Revista Investigación Teatral*, 10(15), 4-26.

Parrini, R., González, D. y Luna, A. (2019). Un archivo de sombras. Una mirada etnográfica sobre una pieza de Teatro de Línea de Sombra. En *Investigación Teatral. Revista de Artes escénicas y perfomatividad*, 10, 15, doi: 10.25009/it.v i15.2585

Pasolini, P (2015). *Poeta de las cenizas*. Buenos Aires: Interzona

Paulson, M. (4 de enero de 2017). *At This "Tempest", Digital Wizardry Makes "Rough Magic"*. Recuperado de https://www.nytimes.com/2017/01/04/theater/at-this-

tempest-digital-wizardry-makes-rough-magic.html

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la peformance y del teatro contemporáneo.* Ciudad de México: Paso de Gato.

Paz, M. (2000). The painters in the Theater in Avant-Garde Europe*.* En *Painters in the theater of the Eurpoean Avant-Garde* (p. 9 - 35). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Pedraza Jiménez, F. P. (2018, Enero 25). *Lope de Vega: su vida, obra, su tiempo, La evolución de la comicidad en la trayectoria dramática de Lope de Vega*. [Video file]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oNIiImysKX0

Perez i Muñoz, M. (2018). *Stage Impressions: Cold Blood*. Recuperado de https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181125/critica-angelica-liddell-en-temporada-alta-7167285

Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography.* Victoria, Australia: Monash University

Prada Prada, J. (2013). Brecht y el teatro colombiano. Reflexiones sobre su incidencia en el devenir de la praxis teatral en nuestro país, en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas.* Vol. 7 enero-diciembre de 2013. pp. 134-144

Pratten, R. (2011). *Getting Started with Transmedia Storytelling*. Londres: Robert Pratten.

Prensa Obrera (2020). *Café Tacvba reversiona "La ingrata" en sintonía con las movilizaciones de mujeres en México.* Recuperado de https://prensaobrera.com/cultura/cafe-tacvba-reversiona-la-ingrata-en-sintonia-con-las-movilizaciones-de-mujeres-en-mexico/

Rafael Nieto (2017). *La Fura Dels Baus en Monterrey: El Juicio de Afrodita y Paris*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oOlrdBGdfM8

Ramírez, F. y Ramírez, J. (2005) *La estampida migratoria ecuatoriana: crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*, Quito: Abya-Yala.

Rancière, J. (2008) *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.

Recchia, G. (1998). *Escenografía mexicana del siglo XX* (primera edición) [CD]. México: CONALCULTA, INBA-CITRR, FONCA

Reinhard, S. (2001). The Beggar. En *Theater of the Avant-Garde* (p. 212-261). New Haven, Connecticut: Yale University.

RFI Español (2020). *El director y dramaturgo argentino Rodrigo García con Jordi Batallé en RFI.* Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=URrKy9sMJcE

Rigola, A. (2019). Ejercicios prácticos, (Material de Aula). *Aproximación a la vida. Escenas de Txèkhov*, Sala Beckett, Barcelona

Roesner, D. (2016). *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making.* New York: Ashgate Publisher.

Rosenzvaig, M. (2008). *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*. Buenos Aires: Leviatán.

Rotazaza (2007). Autoteatro. Recuperado de http://www.rotozaza.co.uk/autoteatro.html

Sánchez, J. (1992). *Brecht y el expresionismo*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, J. (1999). *La escena moderna.* Tres Cantos, España: Akal.

Sánchez, J. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, J., y Prieto, Z. (2010). *Teatro*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sánchez, M. (2017). *La tradición medieval en la escena contemporánea española*. Barcelona: Dimonis de Comediants.

Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral.* Madrid: Ñaque.

Sanchis Sinisterra, J. (2012): *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Sanchis Sinisterra, J. (2018). *El texto insumiso*. Madrid: Ñaque.

Santiago a mil (2020). *El húsar de la muerte*. Recuperado de https://www.santiagoamil.cl/obras-2020/el-husar-de-la-muerte/

Sarrazac J-P (2013). Crisis del drama. En *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 21-36). Ciudad de México: Paso de Gato.

Saumell, M. (2007). La Fura dels Baus: Scenes for the Twenty-First Century . En Cotemporary Theater Review, 17, 335-345.

Saumell, M. (2019). *La Fura dels Baus en cuarentena. 40 años de trayectoria grupal 1979-2019*. Barcelona: Planeta.

Scheerer, T. M. (Abr., 1987). Introducción a la Patafísica: lucus a non lucendo (Quintilian). *Revista Chilena de Literatura* N.º 29, pp. 81-96.

Schlemmer, O. (2019). *El teatro Bauhaus*. Madrid: Casimiro Libros.

Scolari C. A., (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. En *Anuario AC/E de cultura digital*. Tema 6. Recuperado de https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/6Transmedia_CScolari.pdf

Scolari, C. A., (2009). Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Cotemporary Media Production. En *International Journal of Communication*. Tema 3. Recuperado de https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477/336

Seminario en línea *Melancolía: enfermedad en el alma de Occidente*[187], dictado por el Doctor en Filosofía Cauitláhuac Moreno Romero, en el 17, Instituto de Estudios Críticos. El seminario en línea se llevó a cabo del 9 de octubre al 3 de diciembre del 2017.

Silva, F. (1912). Prólogo. En *Teatro contemporáneo. Teatro uruguayo* (p.9-27). Montevideo: O.M. Betarni

Sofía, G. (2010). *Diálogos entre teatro y neurociencia*. Bilbao: Artezblai.

Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador*. Bilbao: Artezblai.

Staatsoper Unter den Linden y Toneelhuis (Productores) y Cassiers, G. (Director). (2015). *Das Rheingold.* [cinta documental]. Teatro de La Scala de Milán.

Stein, G. (2001). Plays. En *Theater of the Avant-Garde* (p. 450-466). New Haven, Connecticut: Yale University.

Strindberg, A. (1979). *El padre.* Madrid: Ediciones MK.

Studio Azzuro, (2012). *TAVOLI (perchè queste mani mi toccano?), 1995*. Recuperado de https://vimeo.com/34832992

Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativas sobre lo trágico.* Madrid: Dykinson.

[187] El seminario en línea se llevó a cabo del 9 de octubre al 3 de diciembre del 2017.

Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 7-30). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Teatro Solo (2020). *Video*. Recuperado http://www.teatrosolo.com.ar/es/videos/

Teatros del Canal, Madrid (2019). *No se registran conversaciones de Interés*. España: Teatros del Canal.

Teatros del Canal, Madrid (2019). *Roger Bernat. Please continue Hamlet*. España: Teatros del Canal.

Tercera Semana (2018). *Tercera Semana*. Valencia: Tercera Semana.

The Fruitmarket Gallery (2019). *Janet Cardiff and George Bures Miller: Night Walk for Edinburgh*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=s5aVHwdfiEU

The New School (2012). *Publication Gala for Judith Malina's new book, The Piscator Notebook | The New School.* Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ANdyhTKEwsQ

TheOtherSideFilms1 (2012). *Sergio Peris Mencheta - Fringe Madrid 2012*. Recuperado de https://youtu.be/jvaM4ng0_S8

Trimukhi (2019). *Trimukhi en español*. Recuperado de http://trimukhiplatform.org/esp/

Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.

UNAM (2020a). *Jorge Dubatti: Diez preguntas que me gustaría responder sobre teatro y producción de conocimiento*. Recuperado de https://youtu.be/u7sr0tKNETM

UNAM (2020b). *Seminario FITU XXVII. Jorge Dubatti y Didanwy Kent (Día 1)*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=2hUWuYzCJks&t=13s

Universidad de Castilla-La Mancha (2018, septiembre 28). *Apertura del curso académico 2018/2019*. [Video file]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ufPI-IB9yf8&t=3146s

Universidad de Castilla-La Mancha (2018). Apertura del curso académico 2018/2019. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ufPI-IB9yf8&t=3146s

Usigli, R. (2004). *El gesticulador.* Madrid: Cátedra.

Usigli, R. (2017). *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México.* Buenos Aires: Argus-a.

Valdés, M. (2010). *Transmedialidad. La reconceptualización del espacio, el texto y la mirada escénica en la práctica teatral de dos compañías chilenas contemporáneas: Minimale y La Puerta.* (Tesis de grado, no publicada). Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Vallejo, P. (2015). Charla introductoria (Material de Aula). *Comportamiento barroco del cuerpo del actor en escena*, Escuela Exploradores de la Danza, Quito.

Vallejo, P. (2017). *La niebla y la montaña.* Quito: Banco Central del Ecuador.

Vancouver Art Gallery (2014). *Lost in the Memory Palace: Janet Cardiff & George Bures Miller - Vancouver Art Gallery*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=LAhrSiUeP2I

Vaughan, L. (julio de 2019). Mundo en construcciones: Diseño en Punchdrunk, de lo macro a lo micro. En Sanzol, A. (Presidencia). I*V Jornadas de Plástica Teatral*. Congreso llevado a cabo en el Centro Dramático Nacional, Madrid.

Villacís, S. (2017). *Análisis de la narrativa visual en la dramaturgia escénica de Arístides Vargas*. (Tesis de maestría, no publicada). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Wagner, R. (2000). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València

Wagner, R. (2013a). *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro Libros.

Wagner, R. (2013b). *Opera y drama*. Tres Cantos, España: Akal.

Weill, K. (2002). *Die Dreigroshcenoper. En Die Dreigroshcenoper* [CD]. Londres, Reino Unido: Warner Music Group Company.

Weiss, P. (1969). *La indagación.* La Habana: Instituto del Libro.

Willinter, David, (2018). *Ivo van Hove Onstage.* Londres: Routledge.

Witkiewixcz, S. (2001). On a New Type of Play. En *Theater of the Avant-Garde* (p. 321-327). New Haven, Connecticut: Yale University.

Wyspiansky, S. (2012). *Estudio sobre Hamlet.* Oviedo: KRK Ediciones.

Anexos