



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE TEATRO

LA HIBRIDACIÓN COMO NUEVA FORMA DE TEATRALIDAD:

La hibridación de elementos teatrales y cinematográficos de Julie Taymor y Peter Greenaway como tercer lenguaje que permite repensar la teatralidad

Estudiantes:

Constanza Loreto Rubilar Aguilera

Carla Francisca Paz Meneses

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciada en Teatro con mención en actuación.

Santiago de Chile
2021

©2021, Constanza Loreto Rubilar Aguilera y Carla Francisca Paz Meneses

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a sus autoras.

DEDICATORIA

A Paola Aguilera Beecher, Arnoldo Rubilar Toledo, Claudia Meneses Muñoz y Marta Muñoz Pinto por su paciencia y apoyo incondicional. Por siempre creer en nosotras y nuestros sueños.

AGRADECIMIENTOS

Un especial agradecimiento a nuestra profesora guía, Claudia Cattaneo, quién con esmero y dedicación nos apoyó y alentó en este arduo proyecto durante todo el año, y que nos incentivó a ser mejores no solo profesionalmente, además de conducirnos en este bello camino de la investigación.

A nuestros queridos profesores que han llenado de conocimiento nuestra ruta desde primer año, aportándonos con las herramientas necesarias para abordar de mejor forma el rubro artístico y haciendo crecer nuestra pasión por el aprendizaje constante en el arte, el trabajo duro y colmado de dedicación, y enseñarnos a defender nuestra profesión con la frente en alto en un país dónde ésta es infravalorada.

Agradecemos también, a nuestros padres, quienes a punta de esfuerzo han hecho posible esto, por siempre estar al lado nuestro dándonos el impulso necesario, aquella sonrisa cálida y ese abrazo fuerte, que nos ha hecho no bajar los brazos nunca, y sentirnos orgullosas de lo que estamos construyendo.

“Hoy es el día más hermoso de nuestra vida, querido Sancho; los obstáculos más grandes, nuestras propias indecisiones; nuestro enemigo más fuerte, el miedo al poderoso y a nosotros mismos; la cosa más fácil, equivocarnos; la más destructiva, la mentira y el egoísmo; la peor derrota, el desaliento; los defectos más peligrosos, la soberbia y el rencor; las sensaciones más gratas, la buena conciencia, el esfuerzo para ser mejores sin ser perfectos y, sobre todo, la disposición para hacer el bien y combatir la injusticia donde quiera que estén”.

Miguel de
Cervantes, el Quijote de la
Mancha.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS	VI
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	VIII
ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS	IX
RESUMEN	X
Introducción	1
Capítulo I: Mecanismos de hibridación presentes en la filmografía de Julie Taymor y Peter Greenaway	
1.1 Los mecanismos de hibridación entre teatro y cine	24
1.1.1 La música: el ritmo, movimiento y el espacio-tiempo	27
1.1.2 Las tecnologías: La mediación espectacular	31
1.1.3 El medio o formato: ¿va a definir la disciplina?	33
1.2 Titus (1999) de Julie Taymor: elementos teatrales	36
1.2.1 Uso de la imagen, la actuación y la voz	37
1.2.2 Teatro dentro del teatro	50
1.2.3 El maquillaje, la máscara, el títere y el vestuario	54
1.2.4 El ritual y la instalación/escenografía	56
1.3 El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante (1989) de Peter Greenaway: elementos teatrales	57
1.3.1 Efectos espaciales del cuadro pictórico: la simetría	60
1.3.2 La mirada del espectador: El <i>voyeur</i> y la frontalidad	68
1.3.3 La emoción del color y la luz	73
Capítulo II: ¡Un Tercer Lenguaje!: La hibridación como una nueva forma de teatralidad	
2.1 La Teatralidad y sus elementos constitutivos	84
2.1.1 Texto dramático y partitura escénica	89
2.1.2 Representación teatral: lo real y la ficción	92

2.1.3	El espacio teatral y la mirada del otro-espectador	95
2.2	La hibridación en el teatro: ¿Una nueva forma de teatralidad?	99
2.3	Tercer Lenguaje: Una negociación disciplinar	102
2.4	Propuesta estético-creativa para el teatro chileno contemporáneo	104
	Conclusiones	110
	Bibliografía	120
	Filmografía	124
	Obras citadas	126

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. Nº 1: Architectures au clair de lune (1956) René Magritte.
Fig. Nº 2: Ophelia (1851) John Everett Millais.
Fig. Nº 3: Niño jugando con un soldado.
Fig. Nº 4: Detalle de la entrada del ejercito romano (motocicletas).
Fig. Nº 5: Detalle de la entrada del ejercito romano (tanquetas).
Fig. Nº 6: Llegada de Saturnino y Basiano al Senado de Roma.
Fig. Nº 7: Otra perspectiva de la llegada de Saturnino y Basiano al Senado de Roma.
Fig. Nº 8: Discurso de Saturnino ante el pueblo y el Senado de Roma.
Fig. Nº 9: Titus y Tamora.
Fig. Nº 10: Detalle del torso mutilado.
Fig. Nº 11: Lavinia luego de su violación y mutilación.
Fig. Nº 12: Escena congelada del asesinato del emperador Saturnino.
Fig. Nº 13: Cambio de espacio al coliseo romano.
Fig. Nº 14: Espectadores en coliseo romano presenciando la escena final de la obra teatral de Shakespeare.
Fig. Nº 15: Obra teatral en el coliseo romano.
Fig. Nº 16: Escena de metateatro.
Fig. Nº 17: Escena de metateatro.
Fig. Nº 18: Garzones abriendo el telón
Fig. Nº 19: Escena de las letras de neón guardadas en la cocina.
Fig. Nº 20: El menú del restaurante.
Fig. Nº 21: Escena de dos camiones con los insumos alimentarios del restorán.
Fig. Nº 22: Escena de Spica con sus fieles secuaces.
Fig. Nº 23: Escena de los amantes ocultándose en la cocina.
Fig. Nº 24: Escena de Spica atacando al niño.
Fig. Nº 25: Escena del banquete final
Fig. Nº 26: Escena del banquete final.
Fig. nº 27: Tadeusz Kantor en su obra “La Clase Muerta”
Fig. Nº28: Obra “El príncipe constante”
Fig. Nº 29: Escena de Georgina apuntando a Spica con un arma.
Fig. Nº 30: Escena de Georgina encontrando muerto a su amante.
Fig. Nº 31: Escena de Spica atacando a un cliente.
Fig. Nº 32: Escena de los amantes juntos.
Fig. Nº 33: Escena de Spica con Georgina y el niño.
Fig. Nº 34: Escena de Georgina en el baño.
Fig. Nº 35: Escena de los amantes juntos en la cocina.
Fig. Nº 36: Escena de los amantes en la biblioteca.
Fig. Nº 37: Escena de los amantes en la biblioteca.
Fig. Nº 38: “Lips of Thomas” de Marina Abramovic.
Fig. Nº 39: Escena de la obra “The end of the moon” (2006) de Laurie Anderson.

ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS

Tabla n° 1: Comparación del uso de la música en teatro y cine.

Tabla N° 2: Diferencias entre teatro y cine

RESUMEN

¿Se pueden mezclar elementos cinematográficos y teatrales para llevarlos a la escena teatral?, ¿Cómo serían los procedimientos de estos traspasos?, ¿El medio definirá la disciplina? Julie Taymor y Peter Greenaway han marcado un antes y un después en el lenguaje visual y representativo al entrelazar de manera efectiva y novedosa elementos teatrales con el cine para llevarlos a la gran pantalla. Vivimos en una era en que la tecnología se ha posicionado como un elemento primordial en la vida de los seres humanos, por lo que vemos necesario que sea incluida en las artes y específicamente en el teatro, y para ello, el mejor ejemplo que se separó de las artes escénicas pero que mantiene su esencia, es el cine, que ha logrado mantenerse vigente y llegar a una gran cantidad de audiencia sin pasar de moda.

Así, la presente investigación se centra en analizar material y significacionalmente la hibridación de elementos teatrales y cinematográficos realizada por Julie Taymor y Peter Greenaway, como un tercer lenguaje que permite repensar la teatralidad. Para ello, desarrollamos un análisis de los mecanismos de hibridación presentes en las películas Titus (1999) de Julie Taymor y El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante (1989) de Peter Greenaway, poniendo en tensión conceptos como hibridación, teatralidad, espectador, espacio, materialidades escénicas, entre otros; para generar un tejido conceptual que pueda sostener el establecimiento de nuevos espacios de discusión en torno a posibles nuevas poéticas que tengan como eje principal la transdisciplinariedad. A su vez, comprendemos el tercer lenguaje como una hibridación disciplinar que permite repensar una nueva forma de teatralidad, y de esta forma, sentar las bases de una propuesta estética creativa para la escena chilena contemporánea.

Como conclusiones de investigación, se considera que los cineastas Julie Taymor y Peter Greenaway crearon un tercer lenguaje híbrido en sus films, especialmente en dos de ellos que se abordan a modo de ejemplo, en los que es posible reconocer los mecanismos que utilizaron para conectar elementos del cine y del teatro. Estos mecanismos permiten revisar y repensar el concepto de teatralidad y de sus componentes esenciales: espacio, actor y espectador, considerando en el componente actoral, el uso de la imagen y la multifocalidad.

Introducción

Desde tiempos remotos, el ser humano ha tenido una fascinación por reproducir lo que ve día a día en movimiento, en la época de las cavernas, por ejemplo, el arte rupestre se entiende hoy como una representación de una situación, como los hechos que ocurrían en una importante cacería, para ello, se dibujaban animales en posición de correr siendo perseguidos por el cazador. Existen evidencias de dibujos en piedra con animales de seis patas, que no significa que existieran, sino que estaban intentando plasmar una secuencia de movimiento. A medida que la humanidad fue evolucionando, los intentos por perpetuar estos hechos significativos de la vida de los seres humanos fueron plasmados en representaciones, que hoy podríamos llamar imágenes en movimiento, antesala del teatro y el cine, llevadas a cabo a partir de significados rituales, como lo afirma Román Gubern:

Con el cine ha ocurrido algo parecido. El mito de la reproducción gráfica del movimiento —que eso y no otra cosa es el cine— nace, en la noche remota de los tiempos, en el cerebro del hombre primitivo. Esto no es una conjetura, sino una constatación. Acérquese, quien lo dude, a las santanderinas cuevas de Altamira y contemple en el techo de la Capilla Sixtina del arte cuaternario un bello ejemplar de jabalí polícromo, que muestra la curiosísima particularidad de tener ocho patas. Pero no se trata —a juicio de los arqueólogos más competentes— de una de esas monstruosidades en las que a veces es pródiga la naturaleza. La explicación es más simple. El anónimo cavernícola que pintó aquel jabalí de ocho patas habría pintado ya, sin duda, otros muchos a juzgar por la pericia del trazo. Formaba parte de su actividad artísticomágica habitual destinada a procurar una buena caza. Y en esta captación fugaz de la imagen de los animales, cristalizada en las paredes de la cueva, debió encontrar nuestro remoto antepasado una imperfección: la realidad que le rodeaba no era estática, sino que se movía, cambiaba. Entonces el artista decidió fijar en la piedra otros dos pares de patas, como actitudes sucesivas de las extremidades del animal en movimiento. Esto, ciertamente, no es cine, pero sí es pintura con vocación cinematográfica, que trata de asir el movimiento, antecedente notable de los dibujos animados y solución análoga a la que, unos veinte mil años más tarde, emplearán algunos pintores futuristas italianos en lienzos como *Caballo y jinete* (1912) de Carlo Carrà, que multiplica las patas del animal para dar la sensación del movimiento. (2014, p. 9).

Claramente, Gubern explica los antecedentes del cine en los albores de la civilización humana, cuando se imitaba la realidad de manera fidedigna. En Asia, dichas representaciones se realizaban con juegos de luces en el llamado teatro de sombras (Siglo XVII), siendo un medio más específico de relatar leyendas e historias. El teatro de sombras era posible con una luz que se proyectaba a través de una tela, provocando que las pequeñas figuras se vieran gigantescas, lo que captaba la atención del espectador. Con esta idea, se da paso a la linterna mágica, un proyector que podía agrandar las imágenes, aunque seguían siendo solo bocetos y pinturas. Esta idea, impulsó más adelante la creación del Zoótropo, con el que la humanidad

verá por primera vez las imágenes en movimiento. El Zoótrofo consistía en un objeto circular con imágenes en su interior, que al hacerlo girar generaba la ilusión de que aquellos dibujos estaban en movimiento, creando así, una secuencia. (Álvar, 2013).

Posteriormente, durante la Revolución Industrial (1760-1840), aparece la fotografía, inventada por Louis Daguerre en el año 1839. La fotografía permitía capturar escenas de la vida diaria de manera continua.

El uso del juguete óptico no sólo tenía una función en el ámbito científico que fue el que dio paso a la creación de estos objetos, sino que más adelante empezó a formar parte del ocio de la época teniendo un uso lúdico y fascinando a los espectadores. En este sentido, se pretende llamar la atención del usuario actual mediante la introducción en este mundo anterior al cine, informarle sobre ese periodo histórico y adentrarle en él. Pero también se procurará aproximarle a la actualidad mediante iconos que vemos todos los días en el desarrollado medio audiovisual como por ejemplo es la televisión y cuyos inicios de aproximación a la imagen en movimiento y el conseguir ver una imagen tras otra no se pueden obviar y remiten a un momento histórico pasado. (Álvar, 2013).

El científico Peter Mark Roget (1779-1869), descubrió que la retina del ojo captaba 10 imágenes rápidas en un segundo como un movimiento, lo que daría paso a los siguientes avances tecnológicos, el Taumatropo¹ y el Kinetoscopio², captando las imágenes en una cinta de corrido llamada Isman, dando paso a las primeras imágenes en movimiento en blanco y negro.

Pero el ser humano necesitaba agregarle sonido a la imagen, por lo que Thomas Edison en 1893, crea la cinta Black María. Este último invento revolucionario, limitaba el acceso solo a las personas de alta élite interesadas en estudios sociales, pues, estos inventos fueron creados con un fin científico, para el estudio de ciertos grupos de gente, mostrando grabaciones de períodos laborales, escuelas, comercio, etc.

La llegada de los hermanos Lumière, va a cambiar definitivamente el rumbo de la historia del cine, con la invención del cinematógrafo patentado en el año 1895. Este fue el primer aparato en captar imágenes continuas, creando la sensación de movimiento y dando paso al nacimiento de los géneros documentales y de acción. (Gutiérrez, 2012). Lo que permite que el cineasta George Méliés (1861-1938), dé inicio al género fantástico. Méliés era un ilusionista y fanático del teatro y del espectáculo, quién utilizó los recursos del cine para expandirlo y revolucionarlo con el lenguaje teatral. El cineasta llevó la magia y la creatividad

¹ Plantilla circular con dibujos en cada dos caras y con hilos unidos a cada extremo, que al tirar de ellos produce la rotación de la plantilla generando la unión de las dos imágenes.

² Cabina rectangular que permitía que una sola persona observara a través de ella bandas de imágenes que no tenían fin, ya que corría una y otra vez.

del mundo de la acción real al cine, mezclando el ilusionismo con el arte teatral y dando la posibilidad de hacer aparecer y desaparecer objetos en pantalla, con el denominado Stop Trick, que hace su gran *debut* en “Viaje a la Luna” (1902), sumándole a las filmaciones otro elemento fundamental: el color. (Álvar, 2013).

Por su parte, el inicio del teatro está relacionado con los ritos de las antiguas civilizaciones, con ese primer impulso de reunión con un otro en torno a la devoción/imitación o de celebración/conmemoración de algo.

Por otra parte, se estima, igualmente, que la fusión del espectáculo mimético con lo religioso habría dado como resultado el ritual y, éste a su vez, se habría transformado en teatro. En los rituales, la mimesis dramática y la ceremonia religiosa conformarían una unión indiferenciada, complicado enlace que permitiría que la mimesis desarrollara un alto grado de elaboración que llevaría a conformar un arte tan complejo como es el teatro. (Chesney, 2008, p. 38).

Chesney nos menciona el origen del teatro como una mezcla de celebraciones religiosas y rituales, lo que nos da una pista del por qué comenzó a desarrollarse, pues es importante saber el inicio para tener clara la intención que se le debe dar al trasfondo de lo que es representar una obra.

Claramente, este se fue desarrollando de maneras distintas en cada lugar, el más mencionado es el que se llevó a cabo en la antigua Grecia en el siglo V de Pericles, que surge a partir de cuatro celebraciones que se realizaban al año: la vendimia, las oscoforias, las antesterias y las leneas, específicamente en honor al dios Baco (para los romanos) o Dionisio (para los griegos). En este dios se personificaba el espíritu de las fiestas, del vino, los excesos, el desorden y, finalmente, del teatro. En esta época, las temáticas tenían que ver con los grandes héroes y dioses de griegos, representados en tragedias y comedias que convocaban a gran parte de la población en torno a un teatro en forma de odeón, bastante desarrollado para la época, ya que se podían realizar efectos especiales como el *Deus ex machina*, que era una estructura mecánica que permitía hacer apariciones y desapariciones de dioses que llegaban volando. Se utilizaban máscaras con una especie de pequeño y rudimentario megáfono para amplificar el sonido de la voz, y coturnos (zapatos con altura) para que hasta el último espectador pudiera escuchar y ver al actor.

Posteriormente, el imperio romano arrasa con la cultura griega absorbiendo todo este tipo de tradiciones y haciendo algunas modificaciones estructurales, como por ejemplo, la forma del teatro, que pasa de ser circular a ser una medialuna. Con el tiempo, se modifican las temáticas de representación, y en el anfiteatro Flavio (actual coliseo romano), se

comienzan a mostrar las batallas y las peripecias que vivían los guerreros de la época, incluso llegando a introducir barcos para representar luchas navales y fieras que se enfrentaban con hombres condenados a muerte.

Más adelante, en Inglaterra comienza a aparecer una forma de teatro denominado Isabelino, por los múltiples dramaturgos que le escriben obras a la reina Isabel I. Algunos de estos dramaturgos, connotados y reconocidos universalmente, son: William Shakespeare, Christopher Marlowe, Ben Jonson, entre muchos más. También proliferan varias compañías teatrales como *The King 's Men*, *The Chamberlain 's Men*, por nombrar solo una, que eran las encargadas de representar las múltiples obras que se escribían en este periodo de la historia. Los géneros que eran más trabajados, al igual que en Grecia, eran las tragedias y comedias, pero destinadas a tocar temáticas sobre la realeza, las pasiones, enredos, traiciones y venganzas, es decir, problemáticas propias del cotidiano de la vida del ciudadano.

En Francia, encontramos un gran desarrollo de la comedia gracias al gusto por el teatro del rey Luis XIV; el más conocido exponente es Molière, quién montaba obras para la corona, en las que se burlaba de los arquetipos de la sociedad, acercándose bastante a los personajes y formas de la *Commedia Dell'Arte*, género en el que se utilizaban máscaras que representaban cada uno de los arquetipos (Arlequino, Pantaleone, Brigella, Punchinella, Colombina, etc.), y que poseían personalidades y formas de interpretar específicas. A diferencia de las creaciones de Molière, las de la *commedia* no poseían un guión ni eran montadas para la aristocracia, sino que eran improvisaciones (escaletas) llevadas a cabo en las calles, interactuando muchas veces con el público mayoritariamente popular.³

Avanzando en el tiempo, antes del teatro moderno, hubo un naturalismo imperante en las realizaciones escénicas. Técnicamente, se ocupaba el telón pintado que aplicaba los conocimientos sobre perspectiva heredados del renacimiento italiano. Gracias a los ensayos de Adolphe Appia, que criticaba esta forma de decoración espacial, se marca un antes y un después en lo que va a complejizar y profundizar el espacio escénico como tal, dejando atrás la pintura e incorporando el volumen al escenario, además de centrar más la atención en los actores para la composición escénica.

Esto, trajo consigo la evolución estructural de los edificios teatrales, pasando del teatro a la italiana que permitía una vista parcial (y excluía a las personas más pobres ubicadas atrás), al teatro wagneriano que agrega la cámara italiana, que modifica el escenario incluyendo las bambalinas, y la cámara alemana, que entregaba más libertad a los

³ Un continuador de esta línea es, que junto a la actriz y compañera de vida, Franca Rame proponen un teatro de sátira popular y grotesca y el uso del *grammelot* como lenguaje universal del teatro.

diseñadores escénicos. Junto con todo este cambio, aparece Konstantin Stanislavski, que crea un método para actores basado en sus estudios sobre el psicoanálisis freudiano. Y con ello, autores que centran su atención en enriquecer el espacio escénico en todo ámbito, sentando las bases del teatro contemporáneo, tales como: Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (1938), Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (1968), Peter Brook, *El espacio vacío* (1968) y Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte* (1977). Artaud escribe sobre el cine, diciendo:

A la cruda visualización de lo que es, opone al teatro por medio de la poesía imágenes de lo que no es. Por otra parte, desde el punto de vista de la actuación no es posible comparar una imagen cinematográfica con una imagen teatral que obedece a todas las exigencias de la vida. (1938, p. 112).

En oposición a lo que plantea Artaud, creemos que el teatro puede enriquecerse mucho del cine, ya que comparten varios puntos en común. Además, el espectador del siglo XXI, debido al gran avance tecnológico, disfruta con los elementos fantasiosos que el cine le otorga mediante efectos especiales, compartiendo la tribuna con el teatro, pero con otros medios expresivos.

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas. Decimos que el cine mata al teatro, y con esta frase nos referimos al teatro tal como era cuando nació el cine, un teatro de taquilla, salón de descanso, asientos con bisagra para permitir libremente el paso del público, candilejas, cambios de decorado, entreactos, música, como si el teatro friera por propia definición esto y poco más. (Brook, 1968, p. 1).

Peter Brook, sentencia *el cine mata al teatro*, refiriéndose a la ritualidad que sugiere el acto de presenciar teatro *in situ*. Sin embargo, los antecedentes que se han revisado aquí, indican que el cine surge de una extrapolación hecha por George Méliés, desde el teatro al cinematógrafo de los hermanos Lumière. Esto, nos deja entrever que el ser humano, en su búsqueda creativa, tiende a hibridar distintos lenguajes, creando cosas novedosas e inimaginables. Es por ello que surge el cuestionamiento acerca de cómo actúan los mecanismos de hibridación entre ambos lenguajes y de qué manera esta hibridación genera un tercer lenguaje, sabiendo que el teatro es la raíz del género cinematográfico y que de este mismo recurso, se han valido Peter Greenaway y Julie Taymor. Sabemos que el cine y el teatro comparten diversos elementos, entre ellos:

1. La utilización de un guión-historia.
2. La necesidad de un director/directora, técnicos, vestuaristas y otros profesionales.
3. La necesidad de actores que encarnan personajes.
4. Escenografía, utilería, iluminación, sonoridad.
5. El espectador.

A su vez, poseen diferencias cruciales que los distancian de diversas maneras, dividiendo, al mismo tiempo, al espectador. Diferencias que se revisarán en el desarrollo de esta investigación.

Ahora bien, históricamente ya se han hecho hibridaciones de otros lenguajes al cine, lo que podemos apreciar en la película “¿Quién engañó a Roger Rabbit?” (1988) de Robert Zemeckis donde se incluyen las caricaturas animadas (*cómics*) en el universo realista; Además de las Películas: “The Truman Show” (1998) de Peter Weir, que se considera posthumana por la temática y por los elementos pictóricos que utiliza, específicamente en la escena final donde es posible ver el fin de este mundo perfecto con un cielo pintado y una gran escalera que conduce al protagonista a su única salida. Aquí se visualiza la obra de arte *Architecture au clair de lune* (1956) de René Magritte.

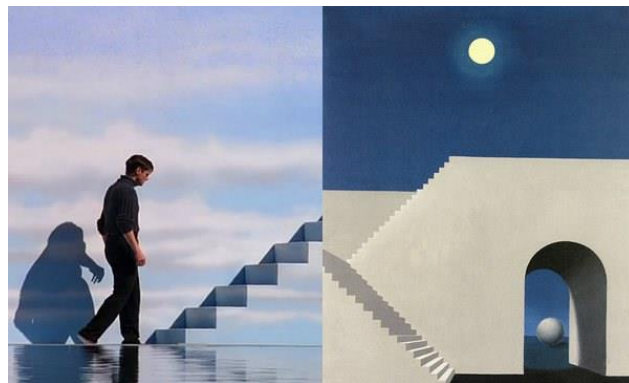


Fig. N° 1: Architectures au clair de lune (1956) René Magritte.
Imagen extraída de: almomento.mx

Asimismo, el film *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier, por la utilización de la pintura *Ophelia* (1851) de John Everett Millais. El film muestra el fin del mundo de una manera poética, en donde sitúa al espectador dentro de una familia de clase alta que vive de las apariencias, cuando en el fondo se sienten insatisfechos. Todo esto parte con una premonición que ve la protagonista el día de su boda, lo que la lleva a reaccionar a las visiones siendo tachada de enferma mental. Mientras tanto, un planeta llamado *Melancholia*

se acerca a la tierra sin ninguna advertencia, distinto a lo que la protagonista advierte en su visión. De pronto, el planeta se sale de control y va a estrellarse irremediabilmente contra la tierra provocando su destrucción total y consecuente extinción de la vida en la Tierra.

En el film, la pintura *Ophelia* muestra a una mujer vestida de novia con una cadena al cuello y rodeada de violetas, en un paisaje romántico y muy verde. Por ende, la protagonista personificada como Ophelia está metaforizando el sentimiento interno de ella misma, aprovechando el recurso del lenguaje pictórico para ampliar el lenguaje cinematográfico.

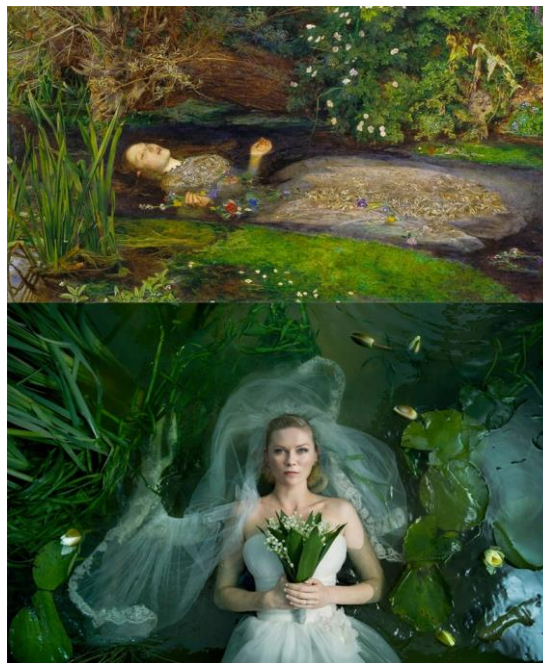


Fig. N° 2: Ophelia (1851) John Everett Millais.
Imagen extraída de: www.pinterest.es

A su vez, desde el teatro internacional es posible destacar: *Gólem* (2014) de la compañía inglesa 1927, dirigida y escrita por Suzanne Andrade, que hace una fuerte crítica a la tecnología desde la inclusión de la misma, para introducir la mirada futurista de un mundo fantástico y hacer un guiño al cine expresionista.

Instalada en un mundo familiar de ficción, donde la tecnología y la economía de mercado han evolucionado a un punto en que han trascendido los límites de control humano, Gólem se ha convertido en algo que se debe tener, un ingrediente indispensable para una mejor vida. Pero, su propia existencia, amenaza las perspectivas de quienes lo crearon. (Andrade, 2014).⁴

⁴ Traducción libre de: “Located in a fictional yet familiar world, where technology and the market economy have evolved to a point of transcending the boundaries of human control, Golem has become a must-have, indispensable ingredient for a better life. But its very existence, threatens the prospect of those who created it.”

Otro ejemplo de hibridación, en este caso desde las artes plásticas a las artes escénicas, lo entrega el connotado director teatral Robert Wilson, pues todas sus obras son verdaderas piezas de arte a nivel escenográfico, haciendo citas (intertextualidad) a pinturas surrealistas e introduciendo al espectador en universos que distan completamente del realismo clásico.

Desde 1960, las producciones de Robert Wilson han moldeado decisivamente el look del teatro y la ópera. A través de su uso característico de la luz, sus investigaciones sobre la escena y el diseño escenográfico, Wilson continuamente ha articulado la fuerza y originalidad de su visión. Los estrechos vínculos y las colaboraciones de Wilson principalmente con artistas, escritores, y músicos continúan fascinando las audiencias del mundo. (Wilson, 2021).⁵

Wilson es considerado como la máxima figura del *Theatre of images*, corriente escénica experimental que se desarrolló, fundamentalmente, en la década de los setenta y que supuso la fertilización entre la danza, el teatro, las artes visuales, la música y la cultura pop del entretenimiento, con su correspondiente uso de la imaginería visual, tecnológica, voces tratadas, performances y representaciones multidisciplinares, las técnicas no occidentales y la intertextualidad. (Valiente en De Toro, 2009, p.74).

Por su parte, Romeo Castellucci hace un ejercicio similar, al hibridar el teatro y al arte conceptual, ligándolo al *performance art*. Además de llevar sus piezas artísticas a distintas locaciones, evocando las instalaciones que es posible encontrar en museos, como en su *Tragedia Endogonidia* (2002) de la Compañía Societas Raffaello Sanzio, dónde se aleja completamente del hiperrealismo, generando piezas completamente surrealistas y oníricas, interpelando sensorialmente al espectador y rompiendo con las estructuras clásicas de lo que se conoce como teatro.

Asimismo, el nombre Societas Raffaello Sanzio hace referencia a la formación académica y al interés personal de sus integrantes por las bellas artes y, en particular, las artes visuales. La alusión a Raffaello Sanzio –conocido como Rafael– sugiere una afinidad por la obra del pintor renacentista italiano. No obstante, mientras el Renacimiento supone una toma de conciencia del espacio y, en particular, de la perspectiva, la Raffaello Sanzio niega toda clase de perspectiva en su teatro. De este

⁵ Traducción libre de: “Since the late 1960s, Robert Wilson's productions have decisively shaped the look of theater and opera. Through his signature use of light, his investigations into the structure of a simple movement, and the classical rigor of his scenic and furniture design, Wilson has continuously articulated the force and originality of his vision. Wilson's close ties and collaborations with leading artists, writers, and musicians continue to fascinate audiences worldwide.”

modo, la frontalidad de las escenificaciones de la compañía es más que evidente y seña de identidad de su poética escénica. (Tortosa, 2016, p. 70).

Una poética escénica que permanece en el trabajo de Castellucci hasta nuestros días y que ha inspirado a muchos actores y performers para forzar los límites entre diversas disciplinas artísticas y crear sin distinción sobre, en y para la escena posmoderna.

Otro claro ejemplo, proviene de la compañía española *La Fura Dels Baus*, creada en 1979 y vigente hasta el día de hoy, que hibrida distintos lenguajes en sus obras, entre ellos, las artes plásticas mediante instalaciones surrealistas, las nuevas tecnologías, como luces de neón, efectos especiales en escena, marionetas y estructuras móviles gigantes, pantallas etcétera; la ópera, el cine, al hacer proyecciones y realizar cortometrajes de manera remota, mezclando lo grotesco y lo bello, para ir rompiendo el canon tradicional entre espacio escénico y espectador y reconceptualizar el rol de los mismo en la obra, poniendo en jaque, de paso, el concepto tradicional de teatralidad que se acerca a la clásica definición de Roland Barthes (1966).⁶

La Fura dels Baus es excentricidad, innovación, adaptación, ritmo, evolución y transgresión. Esa esencia tan propia y única la llevó a ser pionera en reconceptualizar dos de los aspectos más importantes de todo arte dramático: el espacio y el público. Así pues, respectivamente, redefinieron el espacio de actuación – trasladándolo a espacios no convencionales – y cambiaron de pasivo a activo el papel del público, rompiendo de esta forma la “cuarta pared”. (en La fura, web).

Ahora bien, luego de revisar estos ejemplos desde las artes visuales, teatro, danza, entre otras, es preciso abordar el trabajo de los dos cineastas que serán el objeto de esta investigación. Nos referimos a Julie Taymor y Peter Greenaway. Taymor, nacida el 15 de diciembre de 1952 en Newton, Massachusetts, Estados Unidos, es una de las guionistas y directoras más reconocidas, tanto en el cine como en el teatro. Taymor ingresó al mundo artístico a los 10 años como la integrante más joven del *Boston Children 's Theatre*. Luego, a los 16 años, se muda a París donde comienza a estudiar en la *École Internationale de Théâtre Jackes Lecoq*, viéndose influenciada por obras de Fellini y Kurosawa. Al graduarse, consigue una beca para estudiar danzas con máscaras en Japón e Indonesia, por lo que más adelante tendrá una enorme fascinación por ellas, materializada en cada uno de sus films y obras teatrales. De esta manera, los títeres asiáticos, las películas de Federico Fellini y de Akira Kurosawa, el teatro de Jerzy Grotowski, el de Joseph Chaiken y el *Bread and Puppet*

⁶ Últimamente, la compañía se ha debido replantear las formas de hacer teatro debido a la pandemia COVID-19, debiendo crear montajes *online* e intervenciones callejeras relacionadas a la temática post-pandemia.

Theater, la llevarán a crear rápidamente su mundo artístico único y particular. (Abrams, 2012).

Durante su estancia en Bali, funda la compañía teatral *Teatr Loh* con la que produce la obra *Way of Snow* (1976), inspirada en los rituales, títeres y máscaras balinesas. Obra que llevará a New York en el año 1980, y que presentará en Washington en el Festival internacional de títeres de Unima (*Union internationale de le marionnette*, fundada en 1929), con lo que se dio a conocer en el medio norteamericano. El mismo año, comenzó una serie de colaboraciones con otros artistas, entre ellos: la compositora Elizabeth Swados en *Haggadah* (Agadá, 1980), con quien montó la obra. El director Andrei Serban en *The King Stag* (1984) de Carlo Gozzi, para quién diseñó las marionetas que se utilizaron en el musical y el compositor Elliot Goldenthal en *Transposed Heads* (1986), en donde colaboró con la adaptación de la obra y se ocupó de crear máscaras y títeres. (The New York Times, 1999).

Al volver a New York, comienza a dirigir y producir obras teatrales, muchas de ellas de su autoría. Comenzó a destacar rápidamente, a pesar del competitivo medio neoyorquino, obteniendo su primer premio *Tony* como directora, por su reconocida obra *El Rey León* (1997), convirtiéndose en una de las directoras más queridas y respetadas de *Broadway*. Dos años más tarde, incursiona por primera vez en él, con el film *Titus* (1999), inspirado en la obra teatral homónima de Shakespeare. Luego, estrena el film *Frida* (2002), basado en la vida y obra de la pintora mexicana Frida Kahlo y *La Tempestad* (2010), también basado en la obra de Shakespeare, como los más reconocidos y en los que puede notarse una clara extrapolación de elementos teatrales.

Taymor se destaca en sus películas, por aplicar sus conocimientos teatrales al cine, donde se percibe, como ya se ha mencionado, el uso de la máscara balinesa y las danzas aprendidas en su formación japonesa, además de utilizar una técnica que ella denomina como ideograma, que consiste, de manera simple, en la adaptación de una obra. Este mismo concepto lo aplica en todas sus creaciones, otorgándoles una marca de identidad única y generando una reflexión profunda en el espectador por medio de su lenguaje visual. (Abrams, 2012). Es interesante que los espectadores no habituados al teatro, logren reconocer, en sus films, un tratamiento diferente de la imagen, cosa que capta su atención y los hace regresar a cada uno de sus estrenos.

Por otra parte, el director Peter Greenaway, que nace un 5 de abril de 1942 en Newport (Gales, Reino Unido), se forma como pintor y posteriormente ingresa a estudiar cine en el *Walthamstow College of Art*. Al egresar, trabajó por 15 años como editor de la Oficina

central de información, y es durante este periodo, que comienza a experimentar con lo que se convertirá en su sello personal: hibridar la pintura con el cine. Durante su carrera, ha realizado una variedad de cortometrajes como: *Death of Sentiment* (1962), filmado en los cementerios de Londres y que muestra distintos objetos relacionados a los entierros; *Train* (1966), que muestra la llegada de los últimos trenes a vapor a la estación de *Waterloo*; y *Windows* (1975), que expone la ventana como símbolo de la pantalla de cine y metáfora de la acción de mirar, por medio de la secuencia que muestra la caída de personas de diversas ventanas. Aquellos cortometrajes, son considerados más formales que los posteriores, debido a su estructura de filmación centrada en la prolijidad de los planos y el preciosismo inserto en ellos. (Durán, 2005).

Su primer largometraje, considerado un film controvertido fue: *The Falls* (1980), una colaboración con *The British Institute*, donde se relatan las biografías de 92 personas que han sido víctimas de un suceso terrible y que las une el inicio de sus apellidos: *fall*, que en inglés significa caer. (Durán, 2005).

Greenaway conoce al compositor Michael Nyman durante uno de sus viajes, con quién iniciará una colaboración larga y productiva (Durán, 2005), incluyendo entre ellas: *El contrato del dibujante* (1982), que les trae reconocimiento mundial, *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), *Zoo: A zed and two noughts* (1985), *Conspiración de mujeres* (1988) y *El libro de Próspero* (1991). Los principales referentes de Greenaway son Ingmar Bergman, con *El séptimo sello* (1957), Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Alain Resnais. Su filmografía se desarrolla, principalmente, durante el gobierno de Margaret Thatcher, con quien no tiene afinidad política, aprovechando de criticar en sus films, su forma de gobernar y sus alianzas políticas con mandatarios de ultraderecha y dictadores del mundo. Su crítica se centra en exponer cómo era aplacada la clase intelectual inglesa, privilegiando lo económico por sobre ella, como el caso de su film metafórico *El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante* (1989). (Perni, 2016).

El tipo de films que él realiza, posee la característica de hibridar constantemente elementos teatrales y pictóricos al cine. Estos elementos se ven en los cambios de escena que tienen la cualidad de ir al compás de la música, demostrando un perfeccionismo al momento de abordar la posproducción. Entre sus referentes pictóricos, es posible reconocer a los grandes maestros de la época de oro holandesa, con Johannes Vermeer, Frans Hals⁷ y la escuela flamenca.

⁷ Que en *El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante*, hace una cita textual al *Banquete de los arcabuceros de San Jorge de Haarlem* (1616) del pintor neerlandés Frans Hais.

Todo este bagaje cultural demostrado en la biografía de Greenaway, nos lleva a comprender de manera más asertiva, lo que lo motiva finalmente a realizar sus piezas cinematográficas, que mixturán tres elementos fundamentales y cruciales para esta investigación: El arte plástico, en su caso específicamente la pintura renacentista del norte de Europa, el teatro, que se deja entrever evidentemente en *El cocinero...* mediante sus tomas fijas y *travellings* de acompañamiento (asemejando la vista de un espectador en la sala de teatro) y el cine.

Ambos cineastas abordan los mecanismos de hibridación de diversa manera y es por ello que en esta tesis se analizarán ambas formas ejemplificadas en dos de sus destacados films: *Titus* (1999) de Taymor y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989) de Greenaway.

A su vez, como esta investigación plantea una discusión sobre la teatralidad de estas formas híbridas, es necesario revisar brevemente, a modo de antecedente, la presencia de hibridaciones en el desarrollo del cine y del teatro en nuestra región. El cinematógrafo llega a Latinoamérica a finales del siglo XVII, ya influenciado por circunstancias sociales, económicas y políticas. A su vez, la industria estadounidense lideraba el campo del cine, ya que poseían los elementos necesarios para indagar en el mundo cinematográfico, tenían en ese entonces mucha ventaja sobre Latinoamérica antes de que se integraran en los años 30; de modo que México, Argentina y Brasil se incorporaron cuando el realizador ruso, Sergei Eisenstein, comienza a rodar *Viva México* (1932), film en donde se revelan los rasgos característicos de la cultura mexicana, en especial la cultura indígena. Ya en los años 40', comienza a ser reconocido Emilio el *indio* Fernández, mítico director y creador del cine mexicano folclórico e indigenista, quien con su equipo, logró promover un cine costumbrista, asociado a la revolución mexicana. Sus películas más destacadas son: *María Candelaria* del año 1943 y *La Perla* del año 1945, consagrando al cine mexicano en todo el mundo.

En este caso, podríamos decir que estos directores comienzan a instaurar otro tipo de hibridaciones en Latinoamérica, instalando el indigenismo en la gran pantalla, dándolo a conocer y otorgándole la importancia y el reconocimiento debido, al colocarlo en una categoría artística.

En los años 60, se rompe el estereotipo comercial para el cine en Latinoamérica, con una nueva búsqueda de especificidad de la mano con el teatro y la literatura, en donde comenzarán a manifestarse demandas sociales y políticas influenciadas por la experiencia

neorrealista italiana y la *nouvelle vague* francesa, cuyo objeto de representación es el pueblo que va a permitir conocer las situaciones propias del país. Generalmente, el cine Latinoamericano se ha teñido de temáticas ligadas al ámbito político, demostrando una línea firme en cuanto a las hibridaciones que se pueden hallar en la Región, y que distan, al menos en esta época, de la mixtura entre distintas disciplinas artísticas.

En Chile, se ha creado un cine que sigue la tendencia cinematográfica Europea (Neorrealismo italiano y *Nouvelle Vague*) y norteamericana, además de seguir un enfoque ideológico político-social de otros cineastas latinoamericanos. Todo ello, ha dado como resultado el propio nuevo cine chileno, con una mirada crítica y realista de las características de nuestro país.

El cine no tardó mucho tiempo en llegar a nuestro país. Ya en 1896, un año después de la primera proyección en Francia, se realizó en Chile el primer programa cinematográfico en el Teatro Unión Central de Santiago. Hasta 1910, lo que podía ver un espectador chileno en salas eran básicamente producciones extranjeras o documentales nacionales articulados sobre la base de vistas de lugares sin mayor intención narrativa. Hasta que en 1910, con motivo del Centenario de la Independencia, Adolfo Urzúa filmó y exhibió Manuel Rodríguez, primera película nacional. Las primeras producciones chilenas eran una suerte de "teatro filmado". De hecho, directores y actores provenían del mundo del teatro. A pesar de los problemas de esta incipiente industria (estrechez financiera, iniciativas exclusivamente individuales), el cine se develó como un espectáculo muy popular. A partir de 1915 surgieron las primeras revistas de cine, lo que permitiría mayor difusión y una suerte de "educación cinematográfica" a través de la crítica. (Délano, 2018 en Memoria chilena).

Rescatamos aquí, los antecedentes que entrega Délano sobre una evidente hibridación entre teatro y cine. El cine chileno se propone transmitir obras que fueron grabadas y dirigidas por los realizadores escénicos de la época, lo que atrae inmediatamente la atención del público, quienes reviven el interés de acercarse al mundo artístico incluso reclamando un interés por la difusión.

Con el Golpe Militar del año 1973, comienza un largo período de censura del contenido cinematográfico y teatral por razones ideológicas y los creadores se ven obligados a dar una pausa o continuar fuera del país, limitándose incluso a ver contenido Europeo. Esto es aprovechado por los directores exiliados en el extranjero, para dar a conocer al mundo lo que en realidad estaba pasando en el país. Ejemplo de ello es la trilogía de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile* (1972-1979).

Las nuevas generaciones de cine chileno, a partir del año 2000, prefieren enfocarse en realizar cortometrajes o publicidad, por lo que su mirada es más pesimista y directa. Son más

directos en preguntar al espectador sobre cómo el ser humano puede reinventarse frente a la sociedad y a su mundo privado.

Uno de los cineastas chilenos que destacamos, por su narrativa representativa, es Sebastián Lelio, con éxitos que han llegado a nominaciones de reconocimiento mundial como *Una Mujer Fantástica* del año 2017, y ganadora del óscar a mejor película extranjera en el 2018. Film que trata de la diversidad sexual, de la pérdida afectiva, la familia y la inestabilidad que conlleva, a través de elementos poéticos y metafóricos. Este film, tiene imágenes teatrales que son llevadas de manera íntegra a la pantalla. Se ocupan, de forma simbólica, de los silencios y claroscuros, evocando al arte barroco.

Ahora bien, volviendo a nuestro objeto de estudio, podemos decir que a través de la búsqueda de investigaciones relacionadas con la filmografía de Julie Taymor y Peter Greenaway, se ha logrado descubrir que no es la primera vez que se habla de un tercer lenguaje que surge de la hibridación de los principales elementos del teatro y las potencialidades técnicas del género cinematográfico, es más, hay diversos directores que implementan estas técnicas, siendo fieles al arte presencial del teatro, como comenta Pérez Bowie:

Los ejemplos citables serían numerosos desde el último Fellini a Peter Greenaway, Daniel Huillet o Jean Marie Straub en cuyos filmes encontramos una exacerbación de la teatralidad, de la puesta en escena fílmica a partir de homenajes a la ópera, al cabaret o al gran guñol; aunque Cornago utiliza como ejemplificación las películas musicales de Carlos Saura en las que la teatralidad se convierte es estrategia para recuperar una impresión de realidad en formas culturales y lenguajes artísticos fuertemente estereotipados; con ello se lleva a cabo una denuncia de la falsedad de las historias representadas, expuestas como procesos de montajes de un espectáculo, frente a la realidad performativa de su acto de construcción escénica y fílmica. (en Cornago, 2006, p. 555).

Pérez Bowie, indica que varios directores cinematográficos han ido por el camino de llevar la teatralidad a la gran pantalla, cada uno de ellos con sus respectivas estrategias, destacando entre ellos a Carlos Saura, quien intenta reflejar la realidad cultural misma y los estereotipos sociales en sus films musicales. Asimismo, se mencionan solo directores europeos, lo que nos da a entender que quizás en Latinoamérica no ha habido tantos cineastas que han indagado en este tipo de extrapolación. Es aquí, donde se detecta una problemática, ya que existen innumerables ejemplos del traspaso del teatro al cine, sin embargo, del lenguaje cinematográfico al teatro, existen menos ejemplos.

En suma, tres autores/creadores chilenos han hablado de y experimentado con un lenguaje cinematográfico llevado al teatro, pero desde una perspectiva diametralmente

opuesta. El primero de ellos es Ramón Griffero, con su *Dramaturgia del Espacio* (2011), que crea todo un modelo, desde su experiencia como dramaturgo y director, extrayendo la utilización de planos en el cine, y dividiendo el espacio teatral de manera tridimensional, en paralelas, diagonales, niveles, utilización de objetos en dicho espacio, etcétera, como forma de entregar una herramienta al mundo teatral, para que a través de ella se enriquezcan los montajes a nivel de significado y significante.⁸

Otra creadora es Mabel Marín con *Cinematizando la Escena* (2016), una tesis que busca obtener información sobre la utilización de conceptos provenientes del cine, como planos y montaje, para la creación de su obra *Azul*. La autora monta su obra a partir de su propia investigación, utilizando la propuesta anterior mencionada de los planos y juego de luces creando una atmósfera similar a la que crea el cine. Dice:

Los planos responden a una categorización específica determinada por la distancia entre la cámara y la figura de la imagen; esta clasificación es llamada escala planos y puede contener hasta 20 tipos de planos distintos. En contraste a esta variedad de planos utilizados en el cine, tenemos la escena teatral, en la cual nos encontramos con un rectángulo tridimensional en el que, si lo pensamos en términos cinematográficos, a primera vista el escenario parece ofrecer sólo un plano general, ya que a diferencia del cine, el tamaño de la imagen real de la escena donde ocurre la ficción no varía. (Marín, 2016, p.9).

Destacamos, que Mabel Marín logra rescatar un elemento muy importante del cine y lo que, hasta hace poco, forma parte de la definición del montaje de su propia creación, generando un cambio en la representación teatral a través de su hibridación de cine teatro. Otro creador que ha trabajado esta mixtura cine-teatro es Alberto Kurapel, utilizando imágenes cinematográficas en todos sus montajes y llegando a traspasar a cine una de sus obras: *Off off off ou sur le toit de Pablo Neruda*, film dirigido por Jorge Fajardo en el año 1988 en Canadá.

La concepción artística de Alberto Kurapel al crear el teatro performance debe ser analizada, no sólo a partir de sus obras, de los actantes, de las improvisaciones, de las denegaciones y los tempos, sino a partir de todos aquellos elementos tangibles que la puesta en escena involucra, es decir, cine, sonido, iluminación, movimiento, voz, que en ningún momento se encuentran separados de la representación-presentación. La interrelación entre estos elementos-significantes-significados y sus referentes, se torna una experiencia nueva y compleja desde el punto de vista del actor, acostumbrado a enfrentarse con las jerarquías sónicas del teatro, pues la nueva concepción permite

⁸ Griffero ha aplicado su propuesta en sus montajes que divide en tres categorías: 1. Poéticas de texto espacio y lugar: *Historias de un Galpón Abandonado* (1984), *Cinema Utopia* (1985), *99 La Morgue* (1986), *Río Abajo* (1995). 2. Montajes visuales de poéticas de espacio abstracto: *Santiago Bauhaus* (1987), *Azar de la Fiesta* (1992). 3. Poéticas de texto- Espacios conceptuales: *Almuerzo de Mediodía - Brunch* (1999), *Tus Deseos en Fragmentos* (2003), *Fin del Eclipse* (2007).

derribar las fronteras entre los roles determinados ancestralmente. Algo enriquecedor en esta creación actoral es la noción de ‘proceso’ que deviene un elemento fundacional de la vida escénica. (Cattaneo, 2016, p. 6).

Kurapel es un gran exponente de la hibridación artística, ya que explora distintas disciplinas de las cuales va rescatando elementos esenciales para sus propias creaciones teatrales-performativas. Sin duda, su amplia experiencia en el ámbito artístico hace que sus creaciones sean más completas, al desarrollar una mirada propia como intérprete, una más amplia como director y creando como dramaturgo.

La problemática de esta investigación guarda relación con la hibridación de dos lenguajes diversos que pueden complementarse a la perfección, generando un tercer lenguaje que involucre tanto las técnicas del cine, en cuanto al tratamiento de la imagen y movimientos de cámara, sonido, locaciones, entre otros, como las técnicas del teatro de una focalización de la imagen y de la acción, interpretación actoral, composición escénica, entre otras.

En el teatro chileno, la compañía La Dramática Nacional, en dos de sus obras de la *Trilogía proletaria: Chañarcillo* (2014) y *Almas Perdidas* (2017), ambas de Antonio Acevedo Hernández, utiliza *trailers* para promover las obras y para realizar las transiciones de la puesta en escena. En ellos, se puede ver claramente un guiño al lenguaje audiovisual, mezclando material teatral y cinematográfico de manera llamativa, ya que reinterpretan obras clásicas de la historia de Chile.

Con cerca de 20 actores en escena encargados de traer a la vida el mundo de la minería en el norte del país, y las dificultades a las que se enfrentaron sus trabajadores durante la primera mitad del siglo XIX; las tres actrices asumieron el rol de directoras en una versión que tuvo como principio montarla tal como el autor soñaba. Así lo cuenta Nelda: “En el texto original de *Chañarcillo*, él puso en las acotaciones que quería cantoras, música en vivo, bailes y además, y esto es súper importante, cine. Él plantea, que en aquella época que presentó la obra, Chile no contaba con los medios y el panorama teatral era muy rudimentario, pero él quería que se proyectara una imagen cinematográfica donde se contará una serie de hechos que él relata”. (Mondaca en Teatro a mil, 2016).

En esta instancia, la compañía toma el riesgo de utilizar elementos que no son cotidianos en el teatro, sobrepasando la cantidad de actores en escena y ocupando elementos cinematográficos; corriendo un mayor riesgo, al ser una obra que representa al Chile decimonónico.

Otro ejemplo chileno, pertenece a la compañía La Resentida, quienes en la obra *La Dictadura de lo Cool* (2016), proyectan a través de una pantalla, lo que ocurre en escena que es grabado en vivo. A su vez, en las obras *La Imaginación del futuro* (2013) y *Paisajes para no colorear* (2018), también ocupan este mismo recurso en algunos momentos de las obras.

Julie Taymor y Peter Greenaway hibridan de manera efectiva y funcional el teatro con el cine, creando una propuesta audiovisual que va más allá del estándar que se tiene por cine o teatro, logrando ser llamativo para ambas audiencias. Lo que ambos realizan, es el ejercicio de hibridar lenguajes disímiles, mediante la colocación de elementos que evocan la sensorialidad de estar viendo una obra, tales como la incorporación del telón, el teatro dentro del teatro, planos de toma fija y *travellings* de acompañamiento, transformar la escena de un momento a otro en un teatro, vestimenta más exacerbada y conceptual, actuaciones teatralizadas, escenografía que remite a un escenario o al *tras de escena*.

De esta manera, es posible constatar que se han generado diversas propuestas escénicas donde se hibridan elementos del cine y del teatro en general, lo que nos permite pensar en el tercer lenguaje que estas hibridaciones generan, poniendo en tensión el concepto de teatralidad. Por ello, basados en el análisis material y significacional de la hibridación que hacen Taymor y Greenaway de elementos teatrales y cinematográficos, discutiremos la creación de un lenguaje híbrido particular y único, que podría generarse en el teatro para alcanzar lo que expone Griffiero, cuando dice que “la escena se nutre y se apropia de la narrativa cinematográfica.” (2011, p. 159).

Como hemos visto, en Chile se ha intentado entrelazar ambas disciplinas en pequeños proyectos, como la obra *Azul* de Mabel Marín, que incluye los planos cinematográficos para que la producción escénica se vea enriquecida desde distintas perspectivas. La autora dice:

Por lo general muchos creadores teatrales suelen quedar presos de este plano al producir una puesta en escena; sin embargo, esto no necesariamente debe ser así ya que aunque el tamaño del escenario no pueda ser variado, sí pueden ser transformadas las proporciones de la imagen escénica, cuestión que no pocos artistas han experimentado, pero que aún no ha sido agotada ni por lejos en cuanto a sus posibilidades. Y es por esto que consideramos valioso el aporte del cine y la propuesta de este trabajo de ahondar en dicho tema. (2016, p. 10).

Esta obra sirve de ejemplo de la hibridación cine-teatro, para demostrar la aplicación de elementos cinematográficos en una creación teatral.

Otro exponente chileno que se abordará es Ramón Griffiero, que, como vimos, crea una fórmula basada en el espacio teatral para acercar el cine al teatro. El autor realiza una

conceptualización de la extrapolación, explicando los diversos elementos que sirven de base para este ejercicio. Al respecto comenta que:

Los conceptos de montaje, estructuras de edición, la fragmentación de la visión en planos, encuadres, ángulos, los movimientos de cámara, conceptos rítmicos y de continuidad, congelamiento de imagen, reverso, adelantos, el concepto de escritura visual de un guión, su estructura de los niveles narrativos para un relato espacio temporal, los *racconto*, elipsis, la relación imagen, sonido y fábula, etc., renuevan toda una concepción en la forma de representar el imaginario de una realidad. (2011, pp.159-160)

Para comenzar a crear y hacer real un imaginario, es preciso conocer los significados profundos de los componentes esenciales de la teatralidad, y ver cuáles de estos elementos se verán alterados al llevarse a cabo el proceso de hibridación, generando una nueva forma de abordar obras en formato híbrido. Esto incluye sonidos, movimientos, estructura de la escena, etc. Ramón Griffero, propone una nueva forma de interpretar los planos teatrales desde aquellos planos cinematográficos y movimientos de cámara. Un inicio muy acertado que se acerca al tercer lenguaje de Taymor y Greenaway.

En la película *Titus* (1999)⁹ Julie Taymor hace esta extrapolación con la que logra adaptar de manera sobresaliente, poética, clásica y moderna la obra shakesperiana. Un autor que ha analizado la filmografía de Taymor, en especial este film, es Óscar Lapeña, para quién:

En este trabajo pretendemos reflexionar sobre *Titus* sin abandonar nunca si su origen literario ni el referente de la historia particular del péplum¹⁰, esto es, entender y estudiar la cinta como una muestra más dentro del género, una muestra reciente con sus aciertos, sus novedades, sus aportaciones, y también con sus elementos más tradicionales y sus “tributos” a otras producciones y otros cineastas. (2004, p. 78).

Este autor, habla de la modernidad y la reinterpretación a través del tiempo, lo que le lleva a reflexionar sobre las problemáticas de la época en que fueron escritas y relacionarla con la actualidad. Incluye elementos modernos y clásicos, haciendo de esta obra, un documento atemporal que permite que el espectador sea extrañado y a su vez, reflexione sobre su propia contemporaneidad.

Ahora bien, un texto que habla sobre Peter Greenaway y su film *El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante* (1989), es: “Tragedia de venganza y arte del cuerpo en el

⁹ En el film *Titus* (1999), se pone en tensión la autoría de Shakespeare sobre la trama de *Titus Andronicus* (1593), adjudicándosela a Ovidio en su *Metamorfosis* (8 d.C.).

¹⁰ Péplum, se refiere al género de películas ambientadas en la época clásica. (RAE).

banquete caníbal de Peter Greenaway” (2016) de Remedios Perni, en el que se analiza la película desde la perspectiva del canibalismo.

(...) fueron tres las razones principales que indujeron a Greenaway a emprender la realización de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. Para empezar, su influencia pictórica, principalmente en lo que respecta a cuadros de grupos alrededor de una mesa. Segundo, su interés por “crear un personaje fuera de lo común que encarnase el mal absoluto de manera moderna”, un personaje sin ningún tipo de carisma y, tercero, la predilección del director por el drama jacobeo, por autores como Ben Jonson, John Webster, Cyril Tourneur y obras como *Lástima que sea una puta*, *La duquesa de Malfi* o *La tragedia del vengador* que, basadas en la venganza, suelen tener todo tipo de actos violentos. (...) Greenaway traslada estos actos al centro del escenario, la cámara los muestra en toda su crudeza, pero no de una forma gratuita sino relacionándolos con el sentimiento de melancolía y desesperación que caracteriza a los personajes del drama jacobeo y que también es una característica de la sociedad actual. (Gorostiza, 1995: p. 146). (Perni, 2016, p. 313).

Este texto, ayuda a comprender los orígenes de la trama de *El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante* (1989) y el cómo abordar su análisis desde elementos modernos de construcción dramática.

Todos estos textos, sumados a estudios teóricos disciplinares que aclaren significados respecto a elementos técnicos del teatro y del cine, podrán ayudar al análisis del objeto de estudio de esta tesis, para contestar la pregunta de investigación y conducirnos a discutir la hipótesis.

Ahora bien, la pregunta principal de esta investigación es: ¿de qué manera, la hibridación de elementos teatrales y cinematográficos realizada por Julie Taymor y Peter Greenaway crean un tercer lenguaje que permite repensar la teatralidad?

Para responder esta interrogante, se ha planteado el siguiente objetivo general: Analizar material y significacionalmente la hibridación de elementos teatrales y cinematográficos realizada por Julie Taymor y Peter Greenaway como un tercer lenguaje que permite repensar la teatralidad.

Y los siguientes objetivos específicos:

- 1.- Analizar los mecanismos de hibridación presentes en dos films icónicos de los creadores Julie Taymor y Peter Greenaway.
- 2.- Comprender el tercer lenguaje como una hibridación disciplinar que permite repensar una nueva forma de teatralidad y realizar una propuesta para el teatro chileno contemporáneo.

Como hipótesis de investigación, se considera que los cineastas Julie Taymor y Peter Greenaway crearon un tercer lenguaje híbrido en sus films, especialmente en dos de ellos que se abordan a modo de ejemplo, en los que es posible reconocer los mecanismos que utilizaron para conectar elementos del cine y del teatro. Estos mecanismos permiten revisar y repensar el concepto de teatralidad y de sus componentes esenciales: espacio, actor y espectador, considerando en el componente actoral, el uso de la imagen y la multifocalidad.

La presente investigación se halla dentro del paradigma cualitativo de investigación que, según Uwe Flick es:

(...) un proceso genérico que se emplea generalmente en las ciencias sociales de modo preferencial, para estudiar los fenómenos de esta naturaleza desde distintos enfoques. Se caracteriza fundamentalmente por la adecuación de los métodos y las teorías, toma en cuenta las perspectivas de los participantes, con base en el texto como material empírico, entre otras características. (2004, p. 42).

La investigación del tipo cualitativo es un proceso que posee diversos enfoques y métodos para acercarse al objeto de estudio, que en nuestro caso es el cine como punto de partida para establecer sus alcances y diferencias con otra disciplina: el teatro. “En el caso del cine, se combinan formas diferentes de objetividad y subjetividad, realismo y reflexividad y en este sentido posee un enorme potencial para enriquecer la investigación sobre la realidad social y las formas de su representación.” (Baer y Schnettler, 2009, p. 9).

Ya que en esta tesis, pretendemos analizar los films *Titus* (1999) de Julie Taymor y *El Cocinero y el Ladrón, su Mujer y su Amante* (1989) de Peter Greenaway, que tienen una hibridación del lenguaje teatral con el cinematográfico, se combinarán enfoques y métodos para reflexionar y generar una propuesta estética creativa para el mundo del teatro, incluyendo elementos y técnicas del cine. Partiremos por aclarar que este análisis utilizará una metodología interdisciplinar, que se trata de una “interacción y cruzamiento de disciplinas” (Egg en Arias, 2012, p. 8), es decir, que:

La interdisciplinariedad es un proceso que refiere la conexión de todo lo existente, (...) es la concatenación de los procesos y fenómenos, lo diverso pero único (...) En lo académico es un proceso basado en la correlación entre diversas disciplinas que mantienen su independencia, pero se vinculan en las proyecciones para el logro de objetivos docentes y educativos priorizados. (...) Manuel de la Rúa, considera que es cualquier relación entre dos o más disciplinas o asignaturas, que puede tener varios niveles, así como el intercambio recíproco y la comunicación amplia entre los campos del saber que la componen. (Llano, Escobar, Rodríguez et al., 2016, p. 6).

De acuerdo a ello, se podrán revisar tanto los elementos del lenguaje cinematográfico como los del lenguaje teatral presentes en las filmografías de ambos cineastas, conservando la independencia de cada una de las disciplinas pero pudiendo entrecruzarlas para descubrir las implicancias estéticas de las hibridaciones entre estos lenguajes aparentemente distantes.

Ahora bien, Lauro Zavala, en su artículo “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica” (2010b), propone dos distinciones en cuanto a corrientes metodológicas, que explican Aristizábal y Pinilla:

Establece el *análisis instrumental* donde el cine es un texto/documento a partir del cual otras disciplinas del conocimiento como las ciencias humanas o ciencias exactas, ilustran sus planteamientos dando mayor relevancia al discurso de su campo de estudio que al cine como manifestación artística y cultural. De otra parte define el *análisis interpretativo* como una tendencia en donde el centro de la discusión es comprender el cine en su funcionamiento formal, estético y semiótico. De allí que el estudio se centre en el análisis de los componentes: imagen, narración, sonido, puesta en escena y montaje. Así se propone el análisis del cine como una estrategia para desplegar su relato y de este modo evidenciar los mecanismos que permiten su legibilidad, comprensibilidad e interpretación en un contexto amplio tanto de consumo cultural como de recepción estética. (2017, pp. 14-15).

En esta tesis se utilizarán ambos tipos de análisis, partiendo por el interpretativo (significacional), que permitirá el estudio y selección de elementos teatrales (imagen, sonido, narración, puesta en escena y montaje) presentes en las filmografías de los cineastas observados. Luego de ello, se aplicará un análisis instrumental (material), pues la selección de elementos híbridos, servirá para plantear una discusión sobre el concepto de teatralidad para el teatro chileno contemporáneo.

Como herramientas metodológicas, recurriremos a la revisión documental de diversos textos académicos tanto del teatro como del cine, la música y la pintura, que permitan comparar y exponer los elementos seleccionados, configurando un marco teórico completo sobre el panorama del teatro y del cine respecto a sus hibridaciones y los resultados estéticos de ellas. Profundizando en el avance del teatro nacional para que pueda enriquecerse con el lenguaje cinematográfico y lo que éste pueda ofrecer. A su vez, esto resignificaría y pondría en cuestionamiento las formas en las que se montan obras teatrales, dando cuenta de que no están tan alejados entre sí y que ambos pueden entregarse mutuamente valiosos elementos y crecer mancomunadamente. Otras herramientas metodológicas, serán la revisión audiovisual de los films a estudiar y entrevistas semiestructuradas a cineastas y directores teatrales.

Consideramos que poner en discusión un tema tan poco hablado en el teatro nacional como la hibridación entre cine y teatro de estos cineastas, podría ser un gran aporte para la escena nacional teatral, ya que podría haber un mayor aprovechamiento de lenguajes extra-teatrales para expandir las posibilidades que nos ofrecen la hibridación entre ambos lenguajes, rescatando los elementos esenciales del tercer lenguaje creado por Taymor y Greenaway.

Además, la incorporación de este tipo de elementos fílmicos al teatro, ayudaría a generar una comunicación y un intercambio mayor entre el montaje y la percepción del espectador, para que éste, llegue a un público más asiduo a las plataformas digitales y así vaya evolucionando con la tecnología que avanza rápidamente, sorprendiéndonos con elementos innovadores y creativos que pueden ser un verdadero aporte para la escena teatral chilena. A su vez, esto aportaría a expandir las posibilidades creativas, traspasando las limitaciones espacio-temporales que implica el teatro de sala, sin quitarle una de sus mayores virtudes, la capacidad de fomentar la imaginación de los observadores para completar las imágenes que se proponen en escena.

En el primer capítulo hablaremos sobre los procedimientos de hibridación utilizados en dos films: el primero de Julie Taymor y el segundo, de Peter Greenaway. Estos films serán analizados para determinar los mecanismos de hibridación llevados a cabo por los cineastas. Para ello, generaremos un marco teórico de los conceptos más relevantes, para ir comprendiendo a mayor cabalidad cómo se realizan estos traspasos de una disciplina a otra, generando un tercer lenguaje.

En el segundo capítulo, se aborda el concepto de tercer lenguaje para entender el resultado que surge de una hibridación disciplinar, en este caso, entre cine-teatro. Para ello, se instala la discusión acerca de la hibridación como nueva forma de teatralidad, para, posteriormente, generar propuestas reflexivas acerca de las hibridaciones que pueden realizarse en el teatro utilizando elementos constitutivos del cine y/o de otras disciplinas, configurándose como un aporte que puede potenciar la escena chilena contemporánea.

Capítulo I:

Mecanismos de hibridación presentes en la filmografía de Julie Taymor y Peter Greenaway

1.1 Los mecanismos de hibridación entre teatro y cine

La hibridación entre cine y teatro es un tema muy recurrente en el actual panorama artístico, pues en pleno siglo XXI el espectador ha debido adecuarse a las diversas plataformas en las que se han presentado algunos espectáculos teatrales, acrecentado este fenómeno, por la crisis sanitaria que vive el mundo desde el año 2020, por lo que se ha vuelto mucho más exigente respecto a lo que desea y no desea ver, tanto cinematográficamente como en el ámbito teatral. El cine se ha adaptado más rápidamente, debido a sus infinitas posibilidades técnicas, generando nuevos materiales atractivos, sin embargo, el teatro se ha visto en una disyuntiva técnica y conceptual, pues ha debido ir adquiriendo conocimientos de otras disciplinas y ciencias para crear lenguajes más cercanos a la nueva forma de percepción del espectador contemporáneo.

De igual forma, han habido compañías en Chile que han hibridado lenguajes, teniendo muy buenos resultados. Uno de ellos es el mencionado Ramón Griffero con las obras: *Cinema Utopia* (1885), en la que se coloca literalmente un cine como escenografía, relatando dos tramas a la vez: la de la película y la que ocurre en las butacas. Y con la obra *Río Abajo* (1995), donde se muestran varias historias de personas que viven en un edificio y otras al lado del río de manera simultánea, utilizando un recurso que lleva al espectador a relacionarlo con las tomas cinematográficas. Otra obra es *La Iguana de Alessandra* (2018), en donde se puede ver la obra de arte *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez, transformando a Paulina Urrutia en María Antonieta, ya que su personaje estaba viajando por distintas épocas alrededor del mundo, generando salto temporales muy marcados, cosa que puede relacionarse con el lenguaje audiovisual.

Ramón Griffero, en *Dramaturgia del espacio* (2011), propone una forma de estructurar el escenario de manera tridimensional, con la finalidad de que los montajes se enriquezcan en todo sentido y adquieran coherencia para ser sugerentes. Además, propone los conceptos de cinematificación de la escena y teatralización del cine, afirmando que:

El concepto de cinematificación de la escena surge de un gesto de creación que toma la narrativa visual del cine y la desarma, para reconstruirla a partir del alfabeto del lenguaje teatral. En esta definición no nos referimos a la proyección de imágenes o material audiovisual sobre el escenario, ni de extractos fílmicos, medios digitales, o de la transmedialidad que dialoga con la escena. Nos referimos a cómo en la evolución de nuestro arte escénico, tanto en la escritura de un texto como en la narrativa espacial de éste, la escena se nutre y se apropia de la narrativa cinematográfica, reestructurándola a partir de los códigos del lenguaje teatral. Esto, incorporado al gesto de creación escénica, se convierte en un lenguaje de otra convención, ampliamente perceptible, ya que la lectura del espectador ha

evolucionado en paralelo a las convenciones de las narrativas cinematográficas. (2011, p. 159).

Esto nos da a entender algo crucial, que es diferente lo que propone Griffero a lo que proponemos, ya que él resignifica el lenguaje cinematográfico, reestructurando para transformarlo en un elemento *proprio* de la escena teatral, lo cual difiere de la hibridación de la que hablamos que es interconectar los distintos lenguajes, en otras palabras, extraer elementos del cine y del teatro, relacionarlos para que de dicha relación profunda nazca un nuevo lenguaje que no sea ni lo uno ni lo otro o ambos a la vez.

Mabel Marín menciona que el teatro y el cine podrían beneficiarse el uno del otro, resolviendo incluso dilemas en cuanto a los planos teatrales, problemas que pueden ser abordados con la ayuda de la dirección cinematográfica. Al respecto, afirma que:

A partir de esta investigación, nos propusimos modificar esa predominante condición de la visualidad teatral a través de la incorporación de la escala de planos mencionada y distintas técnicas de montaje, para así obtener mejoras en términos de movimiento visual. Nuestro objetivo mantiene, por lo tanto, la hipótesis de que dicho traslado brindaría beneficios estéticos a la narrativa visual de la obra *Azul*, haciéndola más interesante y atractiva. (2016, p.10).

En esta investigación, las creadoras probaron los planos cinematográficos y se enfocaron directamente en resolver los dilemas visuales, profundizando en una investigación en cuanto a planos para el teatro y enfoques técnicos presentes en el cine, llegando a otro lenguaje en su obra *Azul*. Un lenguaje que modificó la forma de montar la obra.

Entre las investigaciones que se han llevado a cabo sobre hibridación entre teatro y cine, podemos destacar las realizadas por José Pérez Bowie, con: “La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro” (2018), “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología” (2010) y “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial” (2004), donde se habla sobre la extrapolación desde el teatro al cine, dando variados ejemplos de directores que se consideran más teatrales al momento de hacer cine. El autor comenta que, “Si bien en ocasiones el cine ha mirado con recelo al teatro con la intención de emanciparse como un medio autónomo y libre de deudas narrativas, nunca ha dejado de ver el teatro como un referente seductor y fascinante.” (2018, p. 995).

Bowie, introduce un trabajo de GELYC (Grupo de estudios sobre literatura y cine), en donde expone los conceptos de transescritura, transmedialidad y transficcionalidad que se relacionan con lo literario en lo audiovisual. Habla de cómo el cine ha sido capaz de hibridar

sus propias costumbres y formas de contar una historia, sin tratar de alterarlos demasiado. Tensa, a su vez, esa rivalidad que constantemente aparece en la sociedad contemporánea y que es una suerte de competencia en la que se van a considerar valores mercantiles en la relación con el Otro. Sin embargo, el teatro aún no se hace constantemente presente en esta conexión.

Pérez Bowie, habla de la extrapolación desde el teatro al cine, lo cual sirve para comprender mejor las dinámicas de cómo se han realizado este tipo de trasposos, dando una mayor importancia a la palabra, frente a la acción y la imagen, conjugandose para una tematización en el teatro representado dentro del cine. También propone una retórica del exceso y una retórica del despojamiento que define como “desnudez y simplificación de los elementos detonadores de la teatralidad frente a su acumulación que se traduce en una artificiosidad y un barroquismo ostensibles” (2018, pp.102-103). Todo ello, como resultado de la hibridación que se realiza en las películas: *Cesare deve morire* (Paolo y Vittorio Taviani, 2012) y *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), films que ejemplifican el uso de elementos evidentes de ambos conceptos. Todo esto lo define con la intención de reflexionar acerca del problema de adaptación, concepto que se abordará en esta tesis puesto que guarda estrecha relación con la hibridación y extrapolación.

Cabe señalar que la hibridación es una mezcla de dos o más elementos, que al tener una característica en común, pueden formar algo mejor, o una especie de coexistencia como lo explica García Canclini:

Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas "clásicas" como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo. Una característica de nuestro siglo, que complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusión multicultural se entremezclan y se potencian entre sí. (García Canclini, 1997, p.111).

La hibridación surge de una necesidad cultural de agrupar y comprender aquellas mezclas que se dan en la formación de culturas, desde ahí, se ha traspasado a las diversas disciplinas, para denotar las diversas combinaciones que se pueden dar entre elementos disímiles y que van a generar un tercer producto. Para García Canclini, la hibridación se puede dar en ámbitos biológicos, sociales, culturales e incluso en el mundo animal. Como concepto, aclara que es una operación combinatoria casi científica que, en el caso de esta tesis, permitirá identificar elementos que al mezclarse, podrá resultar en un tercer elemento, una tercera disciplina, rescatando lo mejor de ambos: cine-teatro, para erradicar la oposición

binaria que los ha separado históricamente. Esta hibridación, puede resultar en una expresión escénica única con sus propias leyes de composición y representación.

En este punto, abordaremos los procedimientos que los cineastas estudiados han realizado para hibridar elementos del cine y del teatro, creando un tercer espacio disciplinar. Taymor, por ejemplo, va introduciendo paulatinamente lo teatral en *Titus*, pues la película parte con un lenguaje cinematográfico radical que poco a poco se va tornando teatral, hasta culminar ubicando al espectador en las butacas del coliseo romano o anfiteatro Flavio donde se está llevando a cabo la puesta en escena de *Titus Andrónicus* de Shakespeare. Asimismo, se van integrando de a poco atisbos de materialidades pertenecientes al teatro, ya sea mediante las actuaciones y las formas de declamar de los actores, hasta conformar literalmente escenarios en cada cuadro.

Por otra parte, Greenaway nos instala la premisa teatral desde el inicio del film al situar al espectador en un escenario estilo set cinematográfico, evidenciando inmediatamente el develamiento de la ficción. A su vez, es posible notar actuaciones algo más desbordadas de lo que solemos ver en la gran pantalla, actuaciones menos naturalistas, en términos stanislawsquianos, puesto que traspasan el velo realista de la cuarta pared para conducir a personajes con gestos amplios y voces proyectadas, sobre todo cuando nos centramos en el personaje de Spica, el ladrón. La música también cumple un rol fundamental en esta película, pues le otorga una atmósfera de tensión que juega con las formas en las que la música es utilizada en el teatro. La música, junto con la iluminación van a crear atmósferas que van a ir develando el mundo interno de los personajes, pues el uso de sonoridades y del color le entrega este guiño teatral del que hablaremos en profundidad más adelante.

Concluyendo brevemente, podemos decir que la primera película va introduciendo lenta y progresivamente elementos cargados de teatralidad hasta llegar un momento cúlmine, mientras la segunda, conduce al espectador a un universo hibridado desde el primer minuto.

En los siguientes subpuntos nos referiremos específicamente a la música, el movimiento, los tiempos, etc., y a las tecnologías, para finalmente, discutir si el medio en el que se crea una obra es el que define la disciplina o no.

1.1.1 La música: el ritmo, movimiento y el espacio-tiempo

La música es algo que forma parte de la vida del ser humano, incluso desde sus inicios, se ha ocupado para rituales, religión, teatro, danza, cine, etc. La musicalización en

cuanto al cine y al teatro pasa a ser un personaje más, e incluso otro lenguaje, uno con el que podemos guiar al espectador en su propia emocionalidad, pues, se puede describir un personaje con una melodía breve. Este recurso lo hemos visto comúnmente en las películas, que si bien acompañan la mayoría de las escenas, en el teatro se ve en momentos específicos.

Quando hablamos de la música en el cine, nos ceñimos no tan solo a un arte autónomo (música) sino a la interacción, la imbricación y la implicación de los dos unidos por un concepto unitario que vincularía el llamado eufemísticamente “séptimo arte” con la idea wagneriana de “obra de arte total”¹¹, eso quiere decir que imagen y música interactúan y que la una no es independiente de la otra o viceversa. (Radigales, 2008, p. 19).

Radigales, nos dice que la música en el cine se vuelve codependiente, que cine y música se vuelven uno solo y que si se separan no significarán nada. Una escena de cine se vuelve una “obra de arte” porque está descrita espacial y musicalmente a la perfección, como si ambos se acompañarán. Si bien, en algunas películas la música produce una contradicción, en su mayoría acompaña y dirige los sentimientos.

En cuanto a la música en el teatro, hay quienes hacen de ella un intérprete más, como por ejemplo, Jean-Jacques Lemêtre del *Théâtre du soleil*, quien asegura que cada actor genera su propia melodía y que ayuda a definir mejor a los personajes.

Lo fundamental es desprenderse del naturalismo y de lo psicológico. La música tiene el rol de estimular al intérprete a descubrir en su interior una razón para ponerse en movimiento, por fuera de los modelos de conducta cotidianos. Y la técnica tiene que ponerse al servicio del teatro antes de ponerse al servicio de la música. (Lemêtre en Grimoldi, 2013).

Así como dice Lemêtre, la música posee la capacidad de estimular los sentidos, por ende es relevante el cómo se utiliza en una puesta en escena, ya que esta puede ser decidora al momento de transmitir el mensaje deseado, el color de la obra, las atmósferas, etcétera. Sin embargo, este es rico en sonoridades propias de los seres humanos que habitan la escena, muchas veces parte de una partitura sonora hecha intencionalmente. No obstante, la música sigue siendo un terreno poco explorado que podría potenciar de gran manera la puesta en escena si se utiliza dándole la misma relevancia que los demás signos escénicos.

Si nos remontamos a los inicios, el teatro recurre constantemente a lo musical desde las representaciones griegas con la participación de los coros, ahí podemos ver el fenómeno

¹¹ “El término alemán *Gesamtkunstwerk* (traducible como obra de arte total) es un concepto atribuido al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba las seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura.” (Wikipedia).

musical convertido efectivamente en un personaje omnipresente. La música es capaz no solo de acompañar, sino de complementar con una presencia constante del personaje y sus estados internos. Puede ayudar incluso a la interpretación de los actores, ya que con los cantos los intérpretes son capaces de cambiar las pulsaciones, las tensiones e incluso la temperatura por la transmisión vocal.

Los cantos, mantras, letanías y coros hacen uso de la voz para repetir patrones de sonido. La estabilización del ritmo respiratorio, movimientos sutiles de la lengua y laringe y el volumen de los sonidos, todos crean modificaciones en el cerebro, ojos y músculos. Largos periodos (de dos a tres minutos) generando sonidos repetitivamente trae consigo la relajación, ondas cerebrales más bajas, incrementa las temperatura de las manos y da la sensación de estar centrado, cuando los sonidos son largos y emplean vocales, el efecto es aún mejor. (Campbell, 1993, pp. 114-115 como se cita en Herrera, 2006).

Campbell, nos deja evidencia que afecta incluso a nivel corporal, algo que nos puede ayudar como intérpretes tanto en la representación como en la creación misma de la obra. Los elementos como la música deberían estar más presentes en las obras teatrales.

Greenaway y Taymor logran hacer arte con sus películas ya que la música está muy bien analizada, acompaña los momentos y definitivamente sin ella, no serían lo mismo.

En Titus, la música es imponente, parte con cantos de voces ancestrales, casi como si fuera una tragedia griega, y lo que vamos viendo es precisamente una escena de sacrificio y guerra. La música va subiendo de tono y de intensidad a medida que la película avanza, e incluso juegan muy bien los silencios en las escenas más fuertes, como en la escena de Lavinia. Sin embargo, el contraste de cuando Titus que es el protagonista, tiene alguna emoción, se empatiza de inmediato, no tan solo por la escena en sí, si no que la música te va llevando hasta el trágico final; Mientras que en la película dirigida por Greenaway, la música compuesta por Michael Nyman, tiene una preponderancia sinigual, puesto que prácticamente la trama es guiada por ella, que está presente todo el tiempo, de principio a fin, dándole una atmósfera tensa y poética a la vez al film en toda su extensión. Se trata de una melodía repetitiva que si bien al inicio de la película no se entiende del todo, en el desarrollo es alucinante y el final impactante, puesto que comienza a calzar toda la atmósfera que promete el soundtrack del principio.

Consideramos que la compañía sonora dentro del cine y del teatro es necesaria, y si bien en el teatro es menos frecuente que en el cine, es un elemento que cabe destacar para ser

utilizado en futuros montajes, ya que como analizamos, produce un acompañamiento de las imágenes y las escenas con el espectador.

Para comprender mejor lo expuesto, hemos realizado un cuadro comparativo (similitudes y diferencias) entre los modos de utilizar la música y las sonoridades en el cine y en el teatro:

La música en el cine	La música en el teatro
<p>“La banda sonora que se constituye por todos aquellos elementos que integran el sonido a la película, que se encuentran “pegados” al soporte visual.” (Radigales, 2008, p. 14). Es decir, complementa el elemento visual preponderante en el film para reforzar los signos que se ven. Estas pueden ser músicas que crean un ambiente, para acompañar la escena, y pueden ser originalmente concebidas y creadas específicamente para un film determinado. Estas músicas muchas veces pasan inadvertidas para el espectador concentrado en las imágenes.</p>	<p>Utiliza sonoridades, que son en algunos casos ambientaciones, como la cocina, un baño, la calle, etc. En otros casos, van a ser signos independientes que no remarcan los sentidos del personaje o escena, sino, los completan agregando otra información. Son sonidos que se encuentran grabados en el inconsciente colectivo como elementos provenientes de lo cotidiano y que evocan emociones, recuerdos y transportan al espectador a los mundos internos de los personajes, a la vez que crean atmósferas. En este sentido, podemos decir que la utilización es muy similar a la del cine. Sin embargo, estas sonoridades, al no trabajarse como acompañamiento de la imagen, sino como momentos que transmiten signos independientes, donde el actor va a evidenciar la música o el sonido, van a ser percibidos conscientemente por los espectadores.</p>
<p>“Mediante la escucha se transforme la mirada, mientras que la propia mirada puede contribuir a la decodificación y reinterpretación de los signos musicales” (Radigales, 2008, p. 17). El cine busca una reacción del público al acompañar la escena con música, ya que al escuchar se crea una imagen guiada de lo que se está viendo, aumentando las respuestas emociones y provocando una identificación con la situación que vive el personaje. La música va a estimular al espectador, se monta en el proceso de edición posterior a la realización actoral de la escena.</p>	<p>“La música tiene el rol de estimular al intérprete a descubrir en su interior una razón para ponerse en movimiento, por fuera de los modelos de conducta cotidianos” (Grimoldi, 2013). El actor recurre a entrenamientos musicales y vocales para encontrar la particularidad de un personaje, algo que es muy utilizado en la comedia, antiguamente en la comedia del arte y actualmente en los <i>shows</i> de <i>stand up</i> o por comediantes. La música va a estimular al intérprete para encontrar otros significados a la escena y a su personaje, se utiliza durante la preparación del montaje y acompaña en todo momento el proceso de puesta en escena.</p>
<p>La forma en la que se vincula la música con la imagen es enriquecedora, ya que va a ir abriendo las relaciones del espectador con el film y sus personajes. Por medio de inducirle emociones como la risa, llanto, miedo, etc., el espectador puede anticiparse a las situaciones y predisponer su estado anímico. Por ello, en el cine existen partituras musicales que proponen los sonidos</p>	<p>Shakespeare incluía en sus obras la música desde un inicio para que sus personajes lograran crear sus mundos internos y los actores pudieran completar los signos con gestos, movimientos, etc. (Albert. 2015).</p>

para cada escena.	
Puede contribuir a crear ilusión de tiempo dilatado, detenido o acelerado a lo largo de una proyección. Influye directamente en la percepción del tiempo, transitando de una época a otra para volver al presente. A su vez, juega con los tempos de la escena, haciendo que se perciban más o menos largas. (Radigales, 2008).	En el teatro se ocupa la música incidental, que Pavis define como “Música utilizada en la puesta en escena de un espectáculo bien sea compuesta especialmente para la obra o tomada de composiciones ya existentes, bien constituya una obra autónoma válida o exista solamente en relación con la puesta en escena. A veces, la composición musical adquiere tal importancia que relega el texto a un plano secundario y se transforma en una forma musical (ópera, intermedio musical, obertura, final).” (1996, p.275).

Tabla nº 1: Comparación del uso de la música en teatro y cine.

1.1.2 Las tecnologías: La mediación espectacular

El concepto de *mediación espectacular* tiene que ver con el cruce de disciplinas con la tecnología, es más, con su ausencia no se podría hablar de ellas. En este sentido, podríamos entender la tecnología utilizada en los espectáculos como un mediador del mensaje que va a llegar a los espectadores y como una mediación entre todas las disciplinas involucradas, los signos, las materialidades, los lenguajes. Así,

Pero hay que avalar la afirmación sobre el carácter paradigmático de las artes escénicas indicando que en la vida cultural. El contacto con la cultura siempre es mediado, intrínseca y extrínsecamente. El caso más sencillo podría ser el de un libro, que para poder alcanzar difusión, tiene que ser editado (mediación extrínseca) o el de un cuadro, colgado en un lugar determinado, lo cual también es una mediación extrínseca. (Banus, 2002, p. 174).

Reconocemos los dos tipos de mediaciones que pueden ser más físicas como en la mediación extrínseca y tan íntima como la intrínseca, ya que definimos la mediación teatral como el diálogo entre dos formas de entender un lenguaje y sus múltiples hibridaciones. Por lo que pretendemos que este tipo de hibridación de elementos teatrales y cinematográficos sea mediante una mediación de ambos tipos.

En este caso, tiene que ver con el cruce de disciplinas con la tecnología, puesto que hablamos de cine y teatro, o de un posible teatro cinematizado. En este sentido, estaríamos

hablando de una hibridación, solo que con el factor tecnológico como punto de unión transdisciplinar.

Este concepto fue acuñado por Jesús Martín Barbero en 1987, lo cual marcó un paradigma al hacer que los medios de comunicación no sólo se concibieran como tal, sino que además, como elementos capaces de construir realidades y esquemas de pensamiento. Esto lo podemos ligar con la creación artística y sus múltiples posibilidades de hibridación interdisciplinaria: "Las mediaciones son los lugares de donde provienen las contradicciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural" (Martín-Barbero, 1998, p.297 como se cita en Ruiz, 2004, p. 65).

El crear o recurrir a una mediación, es sin duda un acto independiente y de riesgo, lo nuevo muchas veces es puesto a prueba y siempre existe la posibilidad de fallar, sin embargo, los creadores de mediaciones son totalmente independientes de la reacción del público lo importante es presentar la idea y llevarla a cabo por ese medio.

El mediador activa sus recursos para diseñar la obra en el modo en que quiere transmitirse: éste es sin duda en el teatro el momento más interesante y gnoseológicamente¹² más complejo, puesto que en él se expresa la intención con la que quiere transmitir esa obra teatral. (Banus, 2002, p. 176).

Lo importante es transmitir el mensaje mediante signos que puedan ser expresados con la intención de cada autor. Cabe mencionar que el medio utilizado cobra relevancia de igual forma, incluso a la par del mensaje que se desea transmitir, pues este es el encargado de conducir al espectador en un viaje de sentidos, emociones, conceptos, etcétera, que estimularán su pensamiento a través de la reflexión y generará diversas visiones del mundo que lo rodea: "Los medios, al modificar el ambiente, suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas. La prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y de actuar- nuestra manera de pensar el mundo" (McLuhan, Fiore y Agel, 1967, p. 41).

Al proponer una mediación tan extrínseca, provoca de inmediato una reacción intrínseca en el espectador, ya que estaríamos proponiendo un medio totalmente modificado hacia los sentidos, incluyendo al espectador, generando un cambio en su percepción tanto visual como emocional.

¹² "La gnoseología, también llamada teoría del conocimiento, es la rama de la filosofía que estudia la posibilidad, el origen o medios, la naturaleza o esencia, y la fenomenología del conocimiento." (Wikipedia).

1.1.3 El medio o el formato: ¿Qué va a definir la disciplina?

Dentro de la investigación, nos hemos planteado esta pregunta ya que al ser un teatro con elementos cinematográficos y viceversa, como lo vemos en las películas en cuestión, incluyen teatro dentro del cine y escenas que son literalmente escenarios teatrales.

En *Titus*, vemos la representación de los arquetipos de la venganza, la violación y asesinato de forma abstracta, como se hace en el teatro. Crean una presentación con diálogos y monólogos que hacen creer al personaje principal que está en una abducción de los dioses. Esto si bien, es teatro dentro del cine, no lo vuelve teatro, ya que es solo una escena breve y los elementos utilizados en la película en general son sutiles.

Por ejemplo, en la película trabajada de Greenaway, la hibridación está expuesta de manera clara desde el comienzo de la cinta, como mencionamos anteriormente, cuando los garzones abren literalmente “el telón” dejándonos entrar en el universo dentro del Holandés, y aún así no es teatro lo que vemos, pero tampoco lo es cien por ciento cine, a su vez, no es teatro grabado, sino que es algo más. Ramón Griffiero nos explica que:

Para el imaginario, nuestras ficciones son realidades, son a su vez lugar de construcción del pensamiento, del pasado y del porvenir. En las ficciones de la creación y la producción artística, se gesta ese otro territorio donde nuestro mundo puede ser reconstruido, deconstruido y reformulado. (2011, p. 21).

Entendemos que al ser una expresión artística, un tercer lenguaje no afecta como otra disciplina del arte. Si bien se hibridan ambos lenguajes, con ambos creamos un imaginario extrapolado, que toma lo mejor del cine para llevarlo al teatro sin dejar de ser teatro. Ya que esta representación sigue siendo en vivo, los efectos especiales y las proyecciones cinematográficas, estarían en tiempo presente.

Sin embargo, nos encontramos con que el cine también tiene sus lenguajes y signos propios que el teatro ha rescatado. Como bien aclara De La Torre, para Jakobson (1958)¹³:

Muchas características de la poética no pertenecían exclusivamente a la ciencia del lenguaje, sino que éstas eran extrapolables a la propia teoría de los signos, es decir, a una Semiótica general. Desde esta perspectiva comparatista, es evidente que hay elementos del código que pertenecen al teatro, pero no de forma exclusiva, ya que a su vez también le son propios al cine. (De la Torre, 2017, p. 113).

¹³ “Jakobson, en esta célebre charla, realizó un ejercicio comparatista entre diferentes formas de arte. Tomando como punto de partida la Poética, abrió la posibilidad al estudio de otras formas no verbales. A partir de este razonamiento, la adaptación cinematográfica, la música o la pintura pasaron a formar parte de su objeto de estudio, ofreciendo así una visión más amplia en el estudio de los fenómenos artísticos.” (De la Torre, 2017, p. 132).

Las extrapolaciones entre unos y otros no llevan a una conclusión, sino, a una sincronización entre ambos, lo que es posible ver en el trabajo de los cineastas estudiados, donde ya no es teatro o cine, sino, una extrapolación externa de ambos.

El teatro se caracteriza por presentar sus espectáculos en una única locación, por ejemplo, se desarrollan historias en un comedor, en el interior de una casa, en un baño, etc. Mientras que el cine tiene la facilidad de conducir un camino por una ciudad con una cámara, llevando casi físicamente al espectador a la locación deseada. El cine busca diferenciarse del teatro, por ello:

Los rasgos teatrales a menudo son evocados a través de localizaciones limitadas. Son bastante comunes las películas que tratan de ubicar por completo su metraje en una sola habitación, aunque no lo hagan de manera estricta, puesto que el cine siempre tiende a aprovechar los estilismos que le permiten diferenciarse del teatro. (Moral, 2011).

Si bien, muchos directores cinematográficos buscan innovar con las locaciones, también han grabado películas en una sola habitación como en el caso de la película *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010) o *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), que son prácticamente una obra de teatro grabada, lo que nos hace cuestionarnos si existe alguna diferencia o categorización específica cuando vemos un teatro filmado o un cine teatralizado.

Y llegamos a la principal diferencia entre ambos, ya no se trata de elementos ni iluminación, sino del cuerpo presente o ausente del actor mismo proyectado en una pantalla o físicamente en un escenario. Hay una evidente diferencia entre la forma en la que el espectador percibe a un actor en el teatro v/s uno en el cine.

En el cine el actor es proyectado sobre una pantalla, su figura se materializa a través de la presencia de un sistema de proyección, mientras que en el teatro el espectador puede verlo vivo. En el teatro el cuerpo del actor está físicamente presente, lo podemos sentir respirar, lo podemos oler. Por el contrario, el actor cinematográfico no presenta este tipo de vida. (Jensen, 2014, p.2).

Asimismo, Erika Fisher-Lichte en “*Estética de lo Performativo*” (2004), le otorga este carácter de “performatividad” al teatro, debido a esta característica intrínseca que posee y que guarda relación con contener la vida misma en los actores que con sus cuerpos presentes en el

aquí y ahora, presentan y representan una serie de acciones frente espectador en vivo y en directo. Al respecto, Marrero, San Martín y Pérez comentan que:

La re-presentación, como forma de teatralidad, es el término seleccionado para la traducción del alemán (Aufführen), la cual subraya su dimensión performativa ('algo que está pasando aquí y ahora'), traducido como realización escénica: el hecho estético que se realiza en el escenario como resultado de acciones en un momento, espacio y tiempo determinados. (2021, p.2).

Cabe mencionar, como punto importante a considerar cuando hablamos de performatividad, que sin el trabajo interno presente que realizan los actores en escena, esta no sería posible, pues son ellos los que vivencian diversas emociones y estados físicos en un acto profundo de autoconocimiento y de despojo, que permite la acción viva, en suma, nos referimos al proceso de “encarnar” y de entrar y salir de ese personaje, y de esta forma realizar dos procesos en forma paralela:

Corporalidad: en las acciones escénicas, el cuerpo del actor es su propia materialidad, su físico, el estar sobre el mundo y su personaje. Su manipulación lo hace maleable, el actor domina su cuerpo, su materialidad: es un sujeto cuerpo: “según Plesner, la tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y su interpretación de un personaje es la que le confiere a la realización escénica su profundo significado antropológico” (p. 158). Se concreta en dos fenómenos: los procesos de corporización y el fenómeno de la presencia. (Marrero, San Martín y Pérez, 2021, p. 10).

El actor, mediante todos estos mecanismos internos y acciones físicas en relación a lo que el espacio le entrega, es capaz de generar una relación convivial con sus compañeros de escena y con el espectador al mismo tiempo. Esta relación que se genera de manera natural y espontánea se da gracias a los cuerpos presentes que vivencian, además de una obra en sí, un acontecimiento en conjunto, una experiencia, algo que el cine, al estar mediado por la tecnología no es capaz de permitir (siguiendo a Fischer-Lichte y a Dubatti), puesto que lo que el espectador va a ver es algo filmado previamente que ya ocurrió en otro tiempo. En este caso, podríamos decir que el convivio se produce entre los intérpretes y las personas tras la cámara: director(a), sonidista, directores de fotografía, área de arte, etcétera, pero no así con el público para quién se realizó la película, por lo cual deja de tener el carácter de acontecimiento convivial.

Las presentaciones de las obras de teatro siempre van a ser en un aquí y ahora del acontecimiento teatral, porque es lo que caracteriza al teatro. Por ende, el medio (escenario o

pantalla) va a configurar qué disciplina es. Sin embargo, este planteamiento de Fischer-Lichte se pone en jaque cuando se trata de teatro virtual, por ejemplo, pues se produce un fenómeno diferente que hibrida mecanismos y lenguajes del teatro con aquellos televisivos y multimediales, presentando actores en escena a través de una pantalla, actores que se encuentran en otros espacios. En ese caso, solo los espectadores se encuentran presentes. Tal es el caso de la obra “Distancia” (2012) de Matías Umpierrez, donde el convivio ocurre solamente entre la audiencia, pues la obra se presenta en formato audiovisual en una pantalla con actores que se encuentran en distintas partes del mundo, pero aun así no es cine, pues solo es el formato en que se presenta la obra el que cambia, ya que se utilizan convenciones escénicas igualmente, las actrices están actuando en otros espacios pero en el mismo tiempo escénico. Como decía Bresson (1975), cineasta francés del pasado siglo, mientras el teatro “parece”, el cine “es”, o dicho con otras palabras, en el teatro se construye una realidad que se acepta mediante convenciones teatrales a través de la imaginación, mientras el cine a nivel de imagen muestra la realidad en sí misma aunque sea ficticia, aunque sea fantástica. Incluso, podríamos asumir que es otro tipo de convención la que se da en este género, por ejemplo, si pensamos en las películas de Tim Burton, lo asociamos a un estilo específico con altas influencias del expresionismo alemán, y que nos presentan universos muy diferentes a nuestra realidad, pero los aceptamos y los vivenciamos a través un conjunto de imágenes que se nos entregan, en ellas se muestra este mundo fantástico tal cuál es, no se nos hace imaginarlo mediante acciones, efectos lumínicos, sonoridades atmosféricas, etcétera. Si estas materialidades existen, son para acompañar, para radicalizar ciertos aspectos técnicos, o para generar estados anímicos, ambientar, colocar atmósferas propias del “lugar” que se presentan, y obviamente, para darle un carácter de verosimilitud que convenza al espectador de que lo que está viendo es posible, de que existe en algún lugar.

1.2 Titus (1999) de Julie Taymor: elementos teatrales

En este punto, nos centraremos en el análisis de los elementos teatrales que posee el film *Titus* (1999), una adaptación de la obra teatral “*Titus Andronicus*” de William Shakespeare, en donde Taymor traslada las situaciones a través del tiempo, jugando con una diversa linealidad temporal, ya que desde un principio nos sitúa en un recorrido por distintas épocas, llevándonos a la segunda guerra mundial e incluso a la antigua Grecia,

demostrándonos así, que no importa el tiempo ni el lugar donde estos hechos ocurran, los conflictos presentados tanto en la obra como en la película son universales. A su vez, el lenguaje simbólico empleado por Taymor acompaña a la perfección cada situación propuesta por Shakespeare, trayendo este conflicto al presente.

Es como si el espectador contemporáneo, acostumbrado y criado en una violencia rutinaria y asimilada día a día a la hora de los noticiarios o de los tiempos de ocio, hubiera entendido mucho mejor el mensaje escrito por Shakespeare. De hecho, el lazo que vincula el pasado y el presente es el de la violencia de raíces nihilistas que convive y brota del ser humano. (Lapeña, 2004, p. 77).

Taymor utiliza ese canal de comunicación entre el pasado y el presente, creando una dimensión exclusiva en donde ambos tiempos se relacionan. En la obra de Shakespeare, se plantea una violencia inexplicable inherente al ser humano que siempre ha atentado contra los valores y principios de la sociedad común, estamos hablando de una época en donde un reino era más valioso que millones de vidas perdidas en guerras, en donde el poder era lo primordial y la vida humana no era respetada. Taymor, al reinterpretar esta obra, nos recuerda que no estamos tan alejados de esta realidad y lo expresa introduciendo elementos actuales, jugando con los tiempos históricos y escénicos/fílmicos: el nazismo, el conflicto Israelí-palestino, la droga, entre otros, conflictos que han afectado al mundo en distintas épocas. Todo esto para generar, mediante el extrañamiento, una reflexión en el espectador sobre la violencia actual y siempre vigente, que se ha visto cruel e inconscientemente normalizada.

Por ello, este análisis de los elementos teatrales presentes en la obra de Taymor, se centrará, en primer lugar en el uso de la imagen, luego abordará el teatro dentro del teatro, para seguir con el maquillaje, la máscara, el títere y el vestuario. Finalmente, se revisará el ritual y la instalación como elementos teatrales que Taymor actualiza para exponer su propia visión del mundo contemporáneo.

1.2.1 Uso de la imagen, la actuación y la voz

En este film, el uso de la imagen es bastante particular, utilizando, la mayoría de las veces, planos generales y *travellings*¹⁴ de acompañamiento, guiño directo al teatro, ya que en

¹⁴ Movimiento de cámara que se caracteriza por el desplazamiento de la cámara hacia adelante, atrás o hacia los costados.

este último predomina la visión general del espectador, quien tiene acceso a ver el montaje desde una sola perspectiva que depende netamente de la ubicación de las butacas y de cómo se vayan moviendo los actores en el escenario.

Además, vemos bastantes planos fijos, dejando de lado prácticamente los movimientos de cámara excesivos, muy utilizados en el lenguaje cinematográfico. Esto tiene el mismo objetivo anterior, ya que sitúa la cámara de tal forma que remita al encuadre propio de un escenario, delimitado por bambalinas y el telón.

Sin embargo, en esta obra el uso de la imagen va más allá de estos elementos técnicos. La imagen comparte significado con la representación: “Representar es hacer presente lo que no está” (Melot, 2010, p. 18). Taymor usa la imagen de una forma estratégica, ya que nos lleva a diferentes versiones de un mismo concepto. Lo que quiere representar con la reinterpretación de la obra de Shakespeare, es que sucede lo mismo a medida que pasan las épocas, nos va llevando de un lugar a otro en épocas icónicas que no están alejadas del mundo y de la situación actual. Para algunos es un exceso de información, pero nada está por estar, y cuando nos ponemos a analizar las imágenes, más sentido contemporáneo adquiere el film.

Una de las razones principales de que se produzcan las imágenes es por su condición de elemento simbólico, que la hace mediadora entre el espectador y la realidad. El espectador ordena la realidad a través de las imágenes que construye por la percepción del mundo, y a su vez las imágenes de la realidad estructuran el lenguaje con el que se comunica el espectador. En otras palabras “el espectador construye la imagen, y la imagen construye al espectador. (Aumont cit. en Gutierrez, 2013, p. 18).

Tal y como dice Aumont, el espectador tiene la capacidad de darle significado al conjunto de imágenes que observa, ya sea en el teatro o en el cine, mediante sus vivencias personales y su bagaje cultural, lo cual lo va a condicionar de cierta manera y definirá el tipo de análisis que realice, y a su vez, esto lo modificará internamente y a sus percepciones del mundo. Es por ello, que las imágenes que se van construyendo en un filme tienen una relevancia protagónica, pues éstas en conjunto con todos los elementos y los actores, irán conduciendo al espectador a través del entramado del relato e irán impactando en su visión respecto de las cosas.

Es así, como Taymor logra generar imágenes potentes y llenas de significado en sí mismas, por lo cual revisaremos las más memorables a nuestro parecer.

En la primera escena de Titus, ambientada en una época contemporánea, vemos a un niño jugando a la guerra con soldados de plástico y otras figuras de acción que van a introducir los motivos propios de la trama de la obra Shakesperiana. Esta escena se ve interrumpida por el estallido de una bomba aérea que destruye la casa del niño que es rescatado por un soldado que asemeja al juguete que el niño tenía en su mano antes del ataque. (ver fig. nº 3).



Fig. Nº 3: Niño jugando con un soldado.
Captura de pantalla del film Titus.

Abruptamente, se transporta al espectador al coliseo de la antigua Roma con elementos que han sido actualizados, dejando el tiempo histórico en un ‘entre medio’ que va a deambular entre el pasado y los elementos que permiten identificar algunos hitos actuales. Uno de estos elementos es el ejército romano que ingresa con tanquetas militares y motocicletas que nos hacen viajar hacia la memoria de la Segunda Guerra Mundial. (ver fig. nº 4 y nº 5). Esta forma de construcción de la imagen, que combina tiempos históricos, es más común en el teatro que en el cine, por ello, consideramos esta primera escena de entrada un elemento fundamental del teatro, ya que estas representaciones suelen ser más nostálgicas y analíticas, jugando con el pasado y el presente e incluyendo personajes emblemáticos y característicos de la época, como lo muestra Taymor con los soldados romanos.



Fig. N° 4: Detalle de la entrada del ejercito romano (motocicletas).
Captura de pantalla del film Titus.



Fig. N° 5: Detalle de la entrada del ejercito romano (tanquetas).
Captura de pantalla del film Titus.

De inmediato, estos acontecimientos producen un extrañamiento de elementos-signos provenientes de diversos contextos y que tienen algo en común: la guerra, por ende, la muerte.

La siguiente escena, inicia con una manifestación que realizan en la calle los partidarios de dos candidatos al cargo de gobernante de Roma. esta manifestación también posee una mixtura de elementos contemporáneos con referentes pasados, un grupo porta banderas de color celeste y blanco que evocan la bandera del Estado de Israel, el otro, porta banderas rojas y amarillas, haciendo una clara referencia a la bandera alemana. (ver figura n° 6 y n° 7). Los candidatos, Saturnino y Basiano, se movilizan en vehículos de los años 40,

pronunciando consignas y discursos a través de micrófonos utilizados en los años 40-50. (ver figura nº 8).



Fig. Nº 6: Llegada de Saturnino y Basiano al Senado de Roma.
Captura de pantalla del film Titus.



Fig. Nº 7: Otra perspectiva de la llegada de Saturnino y Basiano al Senado de Roma.
Captura de pantalla del film Titus.



Fig. N° 8: Discurso de Saturnino ante el pueblo y el Senado de Roma.
Captura de pantalla del film Titus.

De estos dos candidatos, sale electo Saturnino gracias al voto del general condecorado del ejército romano que regresaba recientemente de la guerra contra los godos: Titus. Saturnino, a quien vemos en la figura n° 8, tiene una apariencia similar a la de Adolf Hitler (donde evidentemente el peinado sobresale). Aquí, la construcción de significado va a darse desde la imagen externa de los personajes, que se muestran de una manera similar a las figuras que el espectador puede asociar en la actualidad, con un mínimo guiño a un Dictador histórico como Hitler. Taymor utiliza la caracterización externa sin ser evidentemente una indirecta, que más adelante iremos corroborando con la personalidad de Saturnino. Algo que nos habla del contexto, según Abraham Moles (1981), como un grado de figuración que se define como: “la idea de "verosimilitud apariencial", es decir, a la idea de representación por la imagen de objetos o seres conocidos intuitivamente por nuestros ojos en el mundo exterior.” (Zárate y Larraín, 2009, p. 17).

La elección de Titus, que prefiere a Saturnino antes que a Basiano, aunque no está de acuerdo con las propuestas del vencedor, se debe a un motivo netamente personal, ya que Basiano es el pretendiente de su única hija, Lavinia. Titus, así, es cegado por los celos de padre y le da la victoria al que se convertirá en su más acérrimo enemigo.

Cuando Saturnino es electo como emperador de Roma y se casa con la reina de los Godos, Tamora, tomada prisionera por Titus, ésta decide cobrar venganza por el asesinato ritual de su primogénito. En la escena siguiente, se muestra a Titus y Tamora frente a frente rodeados de fuego desde donde brotan brazos, piernas y torsos mutilados, girando como manecillas de reloj, un claro signo de lo que pasará más adelante en la trama y alertando al espectador de la velocidad que ahora adquiere el tiempo y el tempo escénico. (Ver fig. n° 9).



Fig. N° 9: Titus y Tamora.
Captura de pantalla del film Titus.

Si vemos esta toma desde un ángulo más técnico, podemos inmediatamente relacionarla con una especie de escenario teatral montado a disposición de los actores y del hilo narrativo que hemos podido percibir en este punto de la película. Incluso, la iluminación utilizada es más cercana al arte teatral que al cine, asemejando unos focos “contraluces” en el tercer plano, casi haciendo que los actores se encuentren a contraluz, lo cual da una sensación de tensión entre estos dos personajes.

El torso que sale de entre las llamas, tiene un corte en el lado del corazón y respira de manera angustiante. Esto haciendo referencia a la obra original en donde el oráculo advierte las consecuencias del destino, representado de una manera simbólica. (Ver fig. n° 10)¹⁵.

¹⁵ Luego, vemos el interior del palacio de Saturnino, que pareciera transportar al espectador dentro de una crátera griega, un tipo de jarrón griego abierto que se utilizaba para beber y donde se plasmaban dibujos sobre los mitos de la época. En el centro del palacio, Taymor muestra una gran pileta con abundante agua, lo que nos lleva nuevamente a la sensación de estar dentro de este bebedero con sus paredes plasmadas de historias, griegas, romanas e incluso esculturas de dioses de distintas culturas, dando a entender el poder de este nuevo emperador de Roma. A simple vista, toda esta mezcla de culturas no tiene mucho sentido, pero si vamos a analizar más a fondo el por qué Taymor quiso dejar esto en evidencia, es una referencia al tema del poder que trasciende las épocas y culturas del mundo. Otro significado importante es la escena en la que puede verse a gente robusta y obesa vestida con trajes que ocupaba la burguesía. A su vez, se muestra un bodegón muy grande lleno de comida, dando a entender que había abundancia, reflejo de la riqueza que poseía aquella clase privilegiada.



Fig. N° 10: Detalle del torso mutilado.
Captura de pantalla del film Titus.

Si bien, esta imagen es más cercana al movimiento de cámara cinematográfico que a la fisicalidad teatral, lo que llama la atención es el uso del color como forma y no como luz, y la inserción del mundo onírico en la escena, algo que nos lleva a recordar la representación del “teatro absurdo” (1962), término que nace con Martin Esslin quién define a los escritores que en la época iban en contra de lo tradicional del teatro occidental. En sí, el significado de absurdo en el diccionario es: “sin armonía con la razón, incongruente, no razonable, ilógico”. (RAE), lo que nos lleva a recordar los sueños. El mundo onírico no tiene una lógica de tiempo ni de lugar, pero sí muchas veces refleja algo importante, por lo que muchas obras se han representado de esta forma.

Esto recuerda las obras de Robert Wilson, quién a través de la iluminación y el diseño teatral logra conseguir este efecto en casi la totalidad de sus obras y de manera muy efectiva, teniendo en cuenta que conseguir esto de manera presencial y sin una edición de por medio, posee otras complejidades relacionadas con la performatividad que tiene el teatro.

En la figura n° 10, si nos fijamos en la iluminación que se colocó a este torso en llamas, podemos notar que viene desde el lateral izquierdo, que podemos relacionar inmediatamente con una intertextualidad teatral.

Taymor repite un signo en diversas de las escenas del film, se trata de escaleras que dan la impresión de subir y bajar al mismo tiempo, ilusión óptica que remite a la obra “Relatividad” (1953) del artista visual neerlandés, Maurits Escher. Este recurso visual que es

hibridado con la imagen cinematográfica es en la imagen teatral la complejidad según Abraham Moles (1981), lo que nos habla de diversos espacios o elementos que provocan una confusión o una dificultad al ver este tipo de escenas.

Sin lugar a dudas, una de la escenas más teatrales y trágicas del film es la de la violación y mutilación de Lavinia. La escena se desarrolla en un paisaje exterior prácticamente desierto y pantanoso que refleja el mundo interno de la hija de Titus. Acompañada con el sonido doloroso y violento de las burlas de sus violadores, se muestra a la joven de pie sobre un tronco marchito intentando emitir rugidos de auxilio con su boca sangrante debido a la mutilación de su lengua y gesticulando movimientos lentos y acongojados por la mutilación de sus manos que han sido reemplazadas por ramas secas de árboles muertos. El tratamiento de la imagen sobrepasa el realismo llegando a configurarse como un esperpento al estilo de Ramón del Valle Inclán (1866-1936). (ver fig. nº 11).

Cabe recordar que el esperpento es un género dramático teatral que es propuesto por primera vez en la obra “Luces de bohemia” (1920) de Ramón del Valle- Inclán, cuando se refiere a lo bello transformado a algo deforme y terrorífico. Utilizaba efectos en los espejos para mostrar la imagen más bella como algo completamente aterrador, todo con el fin de criticar o mostrar una crueldad de forma frontal. Taymor da este efecto al mostrar a Lavinia mutilada y sin lengua, quedando sin ningún medio para poder comunicarse, algo que nos lleva a la crítica actual, la sociedad intenta callar la violencia contra las mujeres de todas las formas posibles. Lleva a la gran pantalla el concepto del silencio de una manera totalmente teatral y muy explícita, lo que al espectador le produce un acercamiento abrupto a la realidad.



Fig. Nº 11: Lavinia luego de su violación y mutilación.
Captura de pantalla del film Titus.

Esta escena tiene como referente el poema narrativo de Shakespeare, La violación de Lucrecia (1595), un hecho real que el autor utiliza para escribir la obra y que Taymor cita en la imagen cinematográfica. “(...) cuando Lavinia, violada y mutilada, revela la identidad de sus violadores, su tío Marcus invoca la historia de Lucrecia para pedir un juramento para vengar el crimen.” (Wikipedia). Este mecanismo de intertextualidad múltiple, pues el dramaturgo cita el poema que es citado por Taymor en el cine que referencia textualmente a la obra shakesperiana, es un juego de lenguajes que se suele utilizar como recurso en el teatro posmoderno. Cabe señalar que Pavis define el intertexto, como algo que:

(...) transforma el texto original tanto en el plano de los significados como de los significantes; desarticula la fábula lineal y la ilusión teatral, confronta dos ritmos y dos escrituras a menudo opuestos, y pone el texto original a distancia, insistiendo en su materialidad. (1996, p. 237).

Por lo que Taymor modifica la representación de Tito Andrónico y la intensifica en la pantalla grande de una manera impactante y teatral. Cuando Titus ve lo que le hicieron a su hija Lavinia, se mira en el reflejo distorsionado del agua que se halla a sus pies.

Hay una imagen que muestra a Titus dibujando retratos sentado en la bañera de su casa trastornado por el dolor, en el que Taymor realiza un plano general que hace alusión directa al cuadro “La muerte de Marat” (1793) de Jacques-Louis David, una clara hibridación entre pintura y cine. Además, la iluminación está trabajada de tal manera que le añade a la

toma un guiño teatral barroco, pues, está utilizada produciendo sombras claroscuro, lo cual en la época renacentista hacía alusión a la luz de las velas. Esto le da una atmósfera oscura, que recuerda a aquellos años de oscurantismo religioso en la Europa antigua.

Hacia el final de la obra, la teatralidad creciente del film va a desencadenar la escena donde Titus sirve un pastel de carne, cocinado con los restos de los hijos de Tamora, a los invitados a cenar, entre ellos, Saturnino y Tamora. La escena es una mezcla entre comedia negra y sátira burlesca, acompañada de la canción *Vivere* de Tito Schipa.

Hoy es un magnífico día
Que día de felicidad
Mi bella mujer se ha marchado
Me ha dejado al fin en libertad.
(...)
Sin remordimientos
Sin conocer nunca más el amor
Recoger la más bella flor
Disfrutar la vida y silenciar el corazón
(...)
Vivir
Sin melancolía
Vivir
Sin más celos
(...)
Reir
Siempre así juguetón
Reir
De las locuras del mundo. (1961, web)¹⁶

Esta escena aborda técnicas de actuación y textuales posmodernas como la parodia, que Linda Hutcheon define como la:

(...) articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) es un texto parodiante, un engrase de lo viejo a lo nuevo. pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. (1981, p. 177).

Nos habla de un contraste semántico y también del poder de la ironía que debe representar una crítica hacia un tema serio y que a su vez no parezca una simple sátira. En el film de Taymor nos encontramos con una especie de “humor negro” que es una crítica con un

¹⁶ Traducción libre de: “Oggi che magnifica giornata/che giornata di felicità, /la mia bella donna se n'è andata/m'ha lasciato al fine in libertà. (...) Senza rimpianti/senza mai più conoscere cos'è l'amore,/cogliere il più bel fiore/ goder la vita e far tacere il core. (...) Vivere,/senza malinconia./Vivere,/senza più gelosia. (...) Ridere,/sempre così giocondo./Ridere,/delle follie del mondo.”

trasfondo real y que tiene su razón de ser. Pues, al parodiar los personajes principales como figuras de poder reconocidas en la sociedad, no quiere ridiculizar el hecho, sino más bien, ridiculizar las ideologías defendidas por estos personajes del mundo real.

Cabe destacar el trabajo de voz realizado por los actores y asesorado por la especialista en verso shakesperiano, Cicely Berry (1926-2018), quien fue entrenadora vocal de la Royal Shakespeare Company. El trabajo de la voz en el film, por ende, se aborda desde el *training* vocal teatral, pues Berry expone que “La voz es el medio que utilizas en la vida cotidiana para comunicarte con los demás” (2006, p.17). En sus textos y en su trabajo con la compañía Royal Shakespeare, se enseña a interpretar textos clásicos y complejos como los de Shakespeare, e internalizarlos a tal punto que puedan exteriorizarse visualizando un espacio. En suma, juega con la imaginación y la repetición, algo que en la actualidad pasan por alto y que hace muy particular e intenso este film.

La obra llega a su fin con los múltiples asesinatos, el último es el de Saturnino, muerto por manos del hijo mayor de Titus. En este instante del film, se produce el develamiento de la ficción teatral, completando el periplo iniciado en la primera escena. La imagen se congela por unos 10 segundos. En un salto instantáneo, estamos sentados como espectadores de una representación teatral en el antiguo coliseo romano. (ver fig. nº 12-13-14 y 15).



Fig. Nº 12: Escena congelada del asesinato del emperador Saturnino.
Captura de pantalla del film Titus.



Fig. Nº 13: Cambio de espacio al coliseo romano.
Captura de pantalla del film Titus.



Fig. Nº 14: Espectadores en coliseo romano presenciando la escena final de la obra teatral de Shakespeare.
Captura de pantalla del film Titus.



Fig. Nº 15: Obra teatral en el coliseo romano.
Captura de pantalla del film Titus.

La última escena que apreciamos en Titus, es sin duda un cierre perfecto. Extrapola la escena al coliseo a modo de un teatro con la toma final de los personajes al centro rodeados de un público. Escena en la que vemos entrelazados los rostros de las personas que observan el gran final de esta historia, haciendo definitivamente consciente al espectador de la pantalla que es una escena externa e interpretada, lo que produce la duda como espectador, ya que no se sabe si fue todo parte de la imaginación, o si fue real o nos vimos reflejados en todo momento a través de los ojos del niño contemporáneo, que sale de la escena caminando con el bebé (hijo de Tamora y Aarón) hacia la luz, como un despertar. Los elementos y las situaciones teatrales que evidencian un público y una escena, son notables. Lo que en un inicio eran solo detalles teatrales, terminan mostrando literalmente un escenario redondo finalizando el film en donde comenzó la historia, como si todo hubiera ocurrido siempre en un mismo lugar.

1.2.2 Teatro dentro del teatro

Taymor hace un ejercicio que explicita aún más su poética teatral en el tratamiento del lenguaje cinematográfico y que proviene de su propia experiencia como directora teatral. El teatro dentro del teatro o metateatro (con algunas diferencias) es un recurso que se utiliza a

menudo en obras dramáticoteatrales, ejemplo de ello es justamente la dramaturgia shakesperiana con algunas de sus más conocidas obras, entre ellas, Hamlet y Titus Andrónicus. Taymor aprovecha este recurso para hibridar el uso de la cámara, propia del cine, con actuaciones exageradas y materialidades como vestuarios, utilerías y maquillajes evidentemente ficcionados para teatro.

Patrice Pavis dice que el *Metateatro* es un:

Término acuñado en 1963 por L. Abel y que es el género teatral que en su contenido encierra ya elementos teatrales [y que] No es necesario —como para el teatro en el teatro— que dichos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera. Es suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada. Será el caso de las obras donde la metáfora de la vida como teatro constituye el tema principal. (1996, p. 260).

A su vez, Ubersfeld (2002) define Teatro en el teatro como “una paradoja” puesto que los espectadores ven a los intérpretes actuar como público, que a su vez presencia a otros actores realizar una obra, y por ende, toman como real lo que está sucediendo. Además comenta que suele suceder que lo que se representa en la obra dentro de la obra es la verdad, y ejemplifica con la escena de los cómicos que representan la muerte de Hamlet a manos de su hermano Claudio. Si ponemos en contexto esta definición que nos entrega Ubersfeld, podemos comprobar lo que expone, ya que, como ahondaremos más adelante, Tamora toma la figura de la venganza y sus hijos la de Asesinato y Violación, lo que representa sus más íntimos deseos, y en el caso de los hijos, lo que ya han realizado en el pasado. Así es como al contrastar esta visión con lo tangible del film, el metateatro estaría cobrando el rol de “lo real” en la historia.

El metateatro se da durante todo el film. Sin embargo, el teatro dentro del teatro se lleva a cabo llegando al momento cúlmine del film. Es más, si esta escena no estuviese, el engranaje que permite que los sucesos finales se desarrollen se vería desarticulado, perdiendo su sentido lógico. La escena es la siguiente: La reina goda Tamora, pensando que Titus Andrónicus se ha vuelto loco, articula un plan con la finalidad de que este haga desistir a su hijo de continuar con las amenazas de guerra junto con el pueblo goda. La artimaña consiste en hacer creer a Titus que está teniendo una visión liderada por la figura de la “Venganza”, acompañada de sus secuaces “Asesinato” y “Violación”, que en el fondo son ella junto a sus dos hijos vestidos de manera extravagante y surrealista. (ver fig. nº 16).



Fig. N° 16: Escena de metateatro.
Captura de pantalla del film Titus.

Lo que hace Taymor en esta escena, es montar una mini obra de teatro dentro de la película, utilizando este recurso en pos de la diégesis que se nos propone en el entero del celuloide. A su vez, pareciera una reiteración por parte de la directora, pues desde principio a fin vemos una cita literal al género teatral. Sin embargo, lo interesante es que este teatro dentro del teatro se encuentra precisamente dentro de un film, es decir, sería un teatro dentro del film. Con ello, se cuestiona la división, no solo de géneros, sino de disciplinas, quebrando las fronteras que separan dichos lenguajes. Un procedimiento posdramático en el sentido que le da Lehmann (1999) al análisis de estos fenómenos actuales. Para Lehmann, el teatro posdramático se puede caracterizar así:

El adjetivo de *teatro posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que éste había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. Tras el drama significa que -aunque debilitado y exhausto- este continúa existiendo como estructura del teatro *normal*; como expectativa de gran parte del público, como fundamento de muchos de sus modos de representación y como norma de su *drama-turgia*, la cual funciona casi automáticamente. (p.2013).

Cuando Lehmann habla de “drama”, se refiere estrictamente al texto dramático que en la época clásica era respetado ante todo, jerarquizando de esta manera lo elementos que componen un montaje teatral, éste estaba por sobre los otros elementos y debía seguirse al pie de la letra. Sin embargo, cuando se habla de “posdramático” se refiere a “lo que excede al drama”, o al texto, en algunos casos. En este teatro posdramático, que coincide con muchas

características de lo que se ha denominado posmoderno, todos los elementos cobran la misma relevancia, y se podría decir que todo está permitido, pues la libertad creativa es lo primordial. Por ello, es que todo aquello que se encuadra dentro de estos márgenes conceptuales pertenece a la categoría posdramática. En este caso, el hecho de que en la película haya un “teatro dentro del teatro” pero dentro de un film que posee elementos teatrales- y que por ende, no es teatro, es cine- lo encuadra dentro de esta conceptualización, pues es algo que sale del común denominador, y viene a quebrantar los parámetros establecidos.

Otro punto importante a considerar, está relacionado con el personaje de Aarón, el esclavo y amante moro de Tamora, quién es la encarnación del mal que maquina hilos invisibles de la trama para su propio beneficio y el personaje que rompe la cuarta pared, y con ello, con la convención de ficcionalidad. Lo hace fijando la mirada directo hacia la cámara y al rostro del espectador y hablándole directamente. Sin embargo, esta cuarta pared está en la frontera de la pantalla de cine, por ende, se produce una hibridación que configura aquel espacio intermedio como un tercer espacio. Este tercer espacio entrega finalmente una imagen del pasado que se repite en sí misma una y otra vez sin modificación alguna, porque el tiempo es metamorfosis y circularidad, se repliega para hacernos romper con la linealidad de la trama contada aristotélicamente y con la convención de ficcionalidad propia de la representación teatral por medio de la evidencia presentacional propia de la performance. En esta escena se expone claramente el tercer lenguaje hibridado creado por Taymor.

En el teatro ilusionista, el espectador es invitado a asistir a una acción que se desarrolla independientemente de él y que sólo percibe debido a que la barrera que separa el medio escénico del mundo exterior es derribada, y por ser convocado a observar como *voyeur* a los personajes en la escena. Estos actúan sin tener en cuenta la sala, como si estuvieran protegidos por una cuarta pared. (Pavis, 1996, p.103).

Tal como comenta Pavis, hay un teatro ilusionista que no puede cohabitar con la realidad de la imagen concreta del cine. Se rompen las barreras y se produce una perfecta hibridación.

Podemos concluir, que se construye un tercer lenguaje¹⁷ híbrido en donde se conectan elementos teatrales y cinematográficos. Tercer lenguaje porque no es cien por ciento teatro, pero tampoco es cien por ciento cine, pues hay cruces, rupturas y mestizajes de ficción y

¹⁷ Cabe señalar que el tercer espacio lo definiremos más adelante en detalle, pero al hablar de ello, nos referimos a un espacio intermedio entre dos fronteras.

realidad expuestos a través de los elementos mencionados. Ficción y realidad que parecieran ser dos aspectos claves que permiten esta hibridación exitosa.

Otro elemento es el espectador, que en el film se mueve dentro de los espacios de la obra, dentro de la pantalla, siendo activo de una forma muy particular y que abordaremos más adelante.

1.2.3 El maquillaje, la máscara, el títere y el vestuario

Julie Taymor es una experta en lo que respecta a estos cuatro ámbitos, ya que sus intereses de juventud la guiaron a indagar, en el teatro y sus orígenes, detalles que a través del tiempo incluiría también en sus películas. El maquillaje y los vestuarios están basados en sus investigaciones en torno a la máscara y los títeres, elementos que nos remiten a los inicios del teatro como ritual. Las máscaras influyen en el maquillaje que incluye en sus creaciones, y el colorido de sus vestuarios, son una invitación a sentir algo más en el inconsciente del espectador.

En *Titus*, algo que de inmediato capta la atención del espectador es el arduo trabajo realizado en las áreas de maquillaje y vestuario. Desde el comienzo, vemos una sincronizada coreografía realizada por una gran cantidad de soldados romanos con sus rostros y cuerpos cubiertos de barro, hasta los diversos atuendos y maquillajes en dorado, negro y rojo que usa Jessica Lange (Tamora).

En cuanto a los vestuarios, vemos un amplio y riguroso trabajo, ya que van mezclando diferentes ambientes y épocas, pasando de la actualidad hasta la época romana, deteniéndose en la segunda guerra mundial e incluso, dándole un sentido onírico a las representaciones teatrales. Como en la escena mencionada anteriormente, donde Tamora se viste de la venganza con sus dos hijos, violación y asesinato, representando una situación extracotidiana como si fuera un mensaje enviado por los dioses a Titus. El vestuario, aquí consiste en unos ropajes negros junto con una corona de cuchillas, acompañado de un maquillaje negro en los ojos a modo de franja, en el caso de Tamora. Para los hijos, uno está vestido de fiera, con pieles y cabeza de tigre; y el otro, con ropas íntimas femeninas en color blanco y un maquillaje al estilo francés del siglo XVI. (Ver fig. nº 17).



Fig. N° 17: Escena de metateatro.
Captura de pantalla del film Titus.

En general, todas las vestimentas remiten a distintas épocas del pasado, desde la antigua Grecia hasta la actualidad, entremezclándolas entre sí de manera efectiva y lógica frente a la propuesta. Asimismo, somos testigos de maquillajes exacerbados que generan ‘máscaras’ en los rostros de ciertos personajes, de esta manera, vemos como Taymor es fiel a su línea de dirección, ya sea que haga teatro o que haga cine.

Los títeres forman parte de los sellos de Taymor y los incluye hábilmente en la escena del niño moderno cuando entra en un taller de un carpintero que hace figuras humanas con características religiosas, pero vemos solo partes mutiladas de éstas, haciendo referencia a todo lo que Titus perdió, teniendo en cuenta que en las batallas que enfrentó perdió a 22 hijos. Hay muchas figuras de manos, por la referencia constante del film que es lo que los personajes pierden: el poder, la lucha, la comunicación y, lo más importante, lo que los vuelve humanos.

En cuanto al material de las artes circenses, podemos ver en la escena de la llegada del vehículo-carromato a montar el espectáculo para Titus, una referencia no solo al circo sino a la *commedia dell'arte* y a las compañías juglares. Del carro baja una niña pelirroja y el presentador dispone para Titus y a sus acompañantes, pequeñas sillas en donde pueden sentarse a ver el *show* que inicia cuando se abre la parte lateral del carro y se despliega un pequeño escenario teatral o un teatrino de títeres; se abren las cortinas y en el centro está la mano de Titus junto a las cabezas de dos de sus hijos, reflejando el desprecio y la burla hacia

los intentos de paz de Titus, y a su vez, haciendo referencia a la máscara, ya que estas cabezas aún mantenían la tétrica gestualidad con la que la muerte los alcanzó.

Julie Taymor no duda en incluir estos elementos que son llevados al cine conservando su esencia teatral y rudimentaria (refiriéndonos a la tecnología), ya que sin duda forman parte del sentido de intertextualidad que quiso incluir en el film, entregando un aporte histórico y simbólico de muchas formas.

1.2.4 El ritual y la instalación/escenografía

El ritual y la instalación son dos cosas que Taymor utiliza en todas sus creaciones, ya que son el alma de las modalidades teatrales. La directora nos acerca el trance y la credibilidad de los rituales a un espacio congruente que nos transporta de inmediato a otro lugar, algo elemental que en el teatro no se ha perdido y que se lleva a la pantalla grande de manera constructiva, aportando un elemento más a la hibridación disciplinar.

En la película, se parte con un ritual que valida el honor de las batallas, donde Titus se declara como ganador de la guerra contra los Godos. El primer ritual de batalla que vemos, es el regreso de los soldados y su baño ritual bajo una cascada típica de los baños romanos, dando la sensación de purificación y gloria a estos héroes del imperio. Más adelante, Titus esparce las cenizas de los muertos en las botas militares de sus 22 hijos caídos, dándoles un sepulcro simbólico y honorable. Finalmente, asistimos a un ritual de sacrificio por los caídos, en donde el primogénito de Tamora, debe ser ejecutado.

Estos rituales incluidos en la película por Julie Taymor, son parte de su sello personal, ya que como mencionamos, es aquello que caracteriza al teatro y que habla de los inicios teatrales de la directora. Taymor porta al mundo cinematográfico el rito teatral y con ello, restituye el rito perdido al teatro, evocando aquel deseo de Artaud: unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y el mundo de los gestos, ruidos, colores, movimientos, etcétera, es devolverle su primitivo destino, restituir su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo. (1978, p.82).

El rito en el fondo siempre estará presente cuando hablamos de teatro, puesto que la actuación del presente es una evolución de aquellos rituales primigenios. Aun así, es importante volver a esas raíces, ya que como dice Artaud en “El teatro y su Doble” (1978), la

industrialización provocó mucho individualismo y los oficios artísticos necesitan de la comunidad para realizarse en óptimas condiciones y para seguir creciendo.

1.3 El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante (1989) de Peter Greenaway: elementos teatrales

En este film, realizado por Greenaway en el año 1989 y estrenado el 13 de octubre del mismo año, nos presenta la historia de venganza en donde una mujer que cansada de la arrogancia y el maltrato de su esposo que es dueño del restaurante en donde se desarrolla la historia, encuentra la atracción del amor y el deseo en un cliente que se encuentra cenando en solitario y leyendo un libro, con quien iniciará pequeños encuentros pasionales en la cocina del lugar encubiertos por el cocinero.

En esta película se puede ver de manera literal la hibridación realizada de elementos teatrales y cinematográficos, tanto desde la imagen, como desde las materialidades escénicas que podemos encontrar en un teatro de sala.

La trama se desarrolla en el “El Holandés”, un restaurante lujoso y extravagante, del que es dueño “el Ladrón”, un hombre prepotente que se comporta de manera violenta y dictatorial sin importar a quién se dirija. A quién más ataca es a su mujer, una dama sumisa y elegante que no se atreve a rebelarse contra él, siendo una prisionera en su propio matrimonio. Ella se enamora del hombre que se convertirá en su amante, persona sencilla y culta, que dedica su vida a los libros. Esta pareja será ayudada por el personaje más sensato del lugar, el Cocinero de este gran restaurante.

Partiremos con la escena del comienzo del film, un plano en el que se aprecia una cita o intertexto expuesto de manera evidente. En él, vemos a dos garzones caminando hacia lo que va a ser el escenario donde ocurrirán los hechos que veremos a continuación y que para ello, abren de forma parsimoniosa un gran telón, dando por iniciada la función. (Ver figura N°18). Ya en esta imagen, podemos apreciar que el lenguaje del film será teatral, pues el elemento “telón” es un ejemplo gráfico de evidenciar que lo que veremos va a tener un lenguaje que se reconoce en el teatro, además de remitirnos a otros tiempos pasados donde el telón tenía una importancia relevante, ya que en la actualidad es poco común ir a ver alguna obra donde se abra el telón, es más, este es un elemento que prácticamente ya no existe en los teatros contemporáneos, donde la iluminación y las sonoridades son las encargadas de dar el puntapié inicial de cada función. Esto también nos rememora el ritual teatral, ya que el uso

del telón posee una simbología romántica de una forma de teatro de antaño, provocando cierta nostalgia en el espectador con esta simple imagen.



Fig. N° 18: Garzones abriendo el telón.
Captura de pantalla del film

Otro ejemplo, es el de la escena donde se pueden ver unas letras de neón gigantes en la cocina del restaurante y que provoca un efecto de extrañamiento brechtiano, al evidenciarse que estamos, como espectadores, dentro de una ficción, pues se hace alusión a los bastidores de un teatro, donde se guarda escenografía, es decir, el lugar detrás de un escenario teatral. (Ver figura N°19).

Al respecto, cabe recordar que este efecto brechtiano tiene la intención de distanciar emocionalmente al espectador y provocar una no identificación por medio de signos que nos traigan de vuelta a la realidad del presente como espectadores, sin interiorizarnos en la emoción que puede causar una escena. Una de sus técnicas, es evidenciar la ficción del hecho escénico, en este caso, fílmico, como por ejemplo, que se haga evidente la presencia del público, o incluyendo calendarios y afiches que coinciden con la exactitud del presente fuera del escenario.



Fig. N° 19: Escena de las letras de neón guardadas en la cocina.
Captura de pantalla del film

Asimismo, los cambios de escena son realizados ante cámara, al igual que en una función teatral posmoderna, que tiene como característica no ocultar la ficción del teatro al espectador. Un claro ejemplo de ello, es la compañía chilena *La Resentida*, que asume la participación extraordinaria del público, ya sea haciendo subir al escenario a una persona o bien, exponiendo aún más que somos espectadores ante la ficción que estamos vivenciando.

Ahora bien, en el film, estos cambios de escena están determinados por los cambios de “menú”, que son diferentes para cada día de la semana, dividiendo la trama del film por capítulos en una suerte de partitura dramática. Esto también posee la misma finalidad del distanciamiento brechtiano, pues si lo analizamos en profundidad, podemos notar que es una forma más de evidenciar los hilos ficcionales, ya que si bien, es un menú que marca los inicios y finales de las escenas, en el fondo es la puesta en evidencia del texto dramático marcando el tempo de la trama. (Ver figura n° 20).

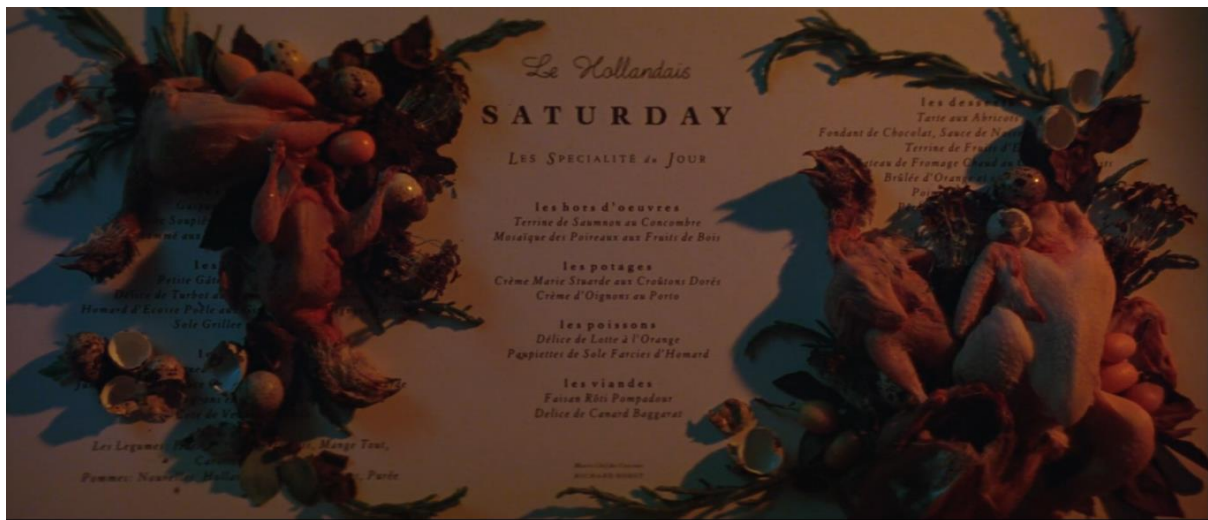


Fig. N° 20: El menú del restaurante.
Captura de pantalla del film

En los distintos tipos de menú, va cambiando la comida y los colores de decoración, como si estuviéramos cenando mientras vemos este film que va anunciando sutilmente su macabro final a medida que va aumentando la intensidad de la música. Las imágenes son muy teatrales, además de los vestuarios diseñados por el destacado diseñador Jean Paul Gaultier, y que definitivamente nos incluyen en este viaje como si la cámara fueran los ojos de los espectadores espiando alrededor de todo el restaurante.

1.3.1 Efectos espaciales del cuadro pictórico: la simetría

Como bien sabemos, Peter Greenaway se forma en sus inicios como artista plástico, por ello, en su filmografía se puede apreciar cómo la imagen tiene una preponderancia única ligada netamente a lo pictórico, aludiendo principalmente a la época de oro holandesa, movimiento renacentista del norte de Europa.

La época de oro holandesa, fue un movimiento artístico correspondiente al período del Renacimiento en el norte de Europa con influencia barroca, principalmente en los Países Bajos, dónde el nacimiento de la clase burguesa o comerciante, permitió que personas que comenzaban a adquirir más riqueza y estatus pudieran acceder a lo que solo la nobleza podía

en el pasado, que era contratar pintores connotados para retratar a los integrantes de la familia. Este tipo de pinturas se caracterizan por, como mencionamos antes, ser retratos, pero con la diferencia de que en ellos no sólo es relevante la simetría y el uso de la perspectiva que poseen, sino que están llenos de simbolismos que hablan de los protagonistas contenidos en ellos, a modo de biografía y legado familiar. Tienen una riqueza simbólica única relacionada principalmente a la edad, los oficios, religión, gustos personales, aficiones, etcétera, de quienes son pintados. Además, se comienza a pintar los conocidos *bodegones* y *vanitas*, que son básicamente una especie de naturaleza muerta, en que los elementos predominantes son la comida, las velas, calaveras, relojes, limones, entre muchos más, a modo de enseñar la riqueza y el derroche de los dueños; y cobra relevancia la muerte como *memento mori*, representando la banalidad de la vida cuando en realidad todos caminamos el mismo camino hacia la muerte.

Tal como mencionamos antes, “S. Alpers entiende las pinturas de Vermeer y, en general, la pintura holandesa como un «arte de describir» ligado al interés científico por la visualidad” (Bozal, 2012, p.34), y es por ello que todas están cargadas de elementos pintados en una clave casi hiperrealista, con una inclinación por el detalle en extremo.

En este film, todo esto se conjuga y el mejor ejemplo de ello es que Greenaway decide denominar al restaurante del film, “el Holandés”, creando así lo que podríamos llamar una *pintura teatralizada en movimiento*, ya que la totalidad de la cinta es como ver una pintura de la época de oro holandesa viva, representada de una manera llena de teatralidad al incluir una iluminación alejada del realismo que acostumbramos a ver en el cine, actuaciones más cercanas al teatro en algunos personajes, el tempo particular y meticuloso que posee, por mencionar algunas de sus virtudes. Destacar también que gran parte de la utilería consiste en bodegones y elementos ostentosos y fastuosos. Incluso, para radicalizar más aún la propuesta, presenciamos pinturas al fondo de algunas escenas que están siendo actuadas y representadas por los personajes.

Otro aspecto relevante, heredado de la experiencia en la pintura que posee Greenaway como director, es su obsesión con la simetría, materia que está estrictamente relacionada con la matemática, y específicamente con la geometría, y en este caso, con un parámetro fundamental, aplicado a la composición escénica.

Revisemos una definición extraída de “La dramaturgia del espacio” (2011) de Ramón Griffero, dramaturgo nacional:

Las narrativas visuales producidas en el espacio siempre estarán constituidas por relaciones de simetría o asimetría. En las puestas en escena, consciente o inconscientemente, tanto la mirada externa, como la percepción interna se moverán en relación a estas dos variables. Como complemento a los conceptos de simetría y asimetría en el espacio escénico, hablamos de desequilibrio cuando un área del escenario carga con más peso en la distribución de los cuerpos que otra área. (p. 104).

Entonces, cuando hablamos de simetría nos referimos al momento en que el espacio escénico se encuentra equilibrado en relación a una línea imaginaria en el centro. En este caso, los elementos constitutivos de la escena, incluyendo a los actores, serán los encargados de componer el espacio y equilibrar o desequilibrar respecto a lo que sea necesario narrativamente para la escena, lo cual será dispuesto por los agentes externos que observan y definen qué quedará mejor para el plano o para el montaje.

La simetría así, cobra relevancia, pues es usada metódicamente, primero por el hilo narrativo que irá definiendo si la escena debe ir simétrica o no, y de esta forma sirviendo como un elemento capaz de contar en sí mismo si leemos entre líneas, y segundo, porque la podemos notar en cada tiro de cámara¹⁸, pues hay una composición escénica notoria e intencionalmente meticulosa

Constatamos que en los códigos de rebeldía, de grupos juveniles, la desestructuración de la simetría corporal es asimilada como un gesto de autonomía identitaria, o de actitud antisistémica. Asimismo, en los espacios de diversión social, están socializadas las composiciones asimétricas: playas, centros nocturnos, espacios personales. En el espacio escénico estas composiciones son inherentes a la estructura del lenguaje teatral, donde profundizamos las kinésicas simétricas y asimétricas del cuerpo, e inventamos composiciones propias para la escena. (Griffero, 2011, p.105).

Tal y como dice Griffero, el hecho de que un espacio sea simétrico o asimétrico tendrá relación con el tipo de grupo/institución que esté en escena, y es por ello que la composición escénica también constituye un elemento narrativo importante para la representación. Y en este caso, está plenamente utilizado para construir el relato de forma completa y compleja, a la vez.

¹⁸ Tiro de cámara se le llama a cada vez que a la cámara se le da “play” y comienza a grabar una toma.

Por ejemplo, en la siguiente imagen (Fig. nº 21) podemos apreciar una escena equilibrada gracias a dos grandes camiones llenos de comida, y en el centro, un disturbio con perros, que representan la fidelidad a Spica, y a sus secuaces, quienes, si lo relacionamos con la imagen que viene después (Fig. nº 22) del “Banquete de los arcabuceros” (1616) de Fran Hals, nos hace inmediatamente relacionar esta simetría con la institución militar, que es sabido que universalmente se le relaciona a la rectitud, rigidez, disciplina y la violencia, por ello, a pesar de tener cierto equilibrio, es una escena con movimiento, pues podemos notar a simple vista que algo tortuoso sucede.



Fig. Nº 21: Escena de dos camiones con los insumos alimentarios del restorán.
Captura de pantalla del film

En la figura nº 22 que vemos a continuación, somos testigos de la hibridación entre los lenguajes del teatro, del cine y de la pintura. El director monta de manera literal, la pintura, “Banquete de los arcabuceros de San Jorge” (1616) de Frans Hals (pintor neerlandés), que puede verse en tercer plano, atrás de donde ocurre la acción, creando toda una situación en base a ella; con ello, el director le da vida a estos seres inertes que solo podíamos ver inmóviles mediante el prisma del pintor.

De esta forma, es como Greenaway, en su afán por extrapolar la pintura al cine llevándola de manera literal y generando, como mencionamos antes, una pintura cinemática, consigue hacer una hibridación triple con el teatro. Es interesante pensar cómo es que él realiza estos traspasos, pensando desde lo visual, resulta evidente que el punto de partida

podría haber sido recrear una pintura y desde ahí crear toda una historia a partir de aquel impulso inicial. Ahora bien, dotar de teatralidad un film es lo que quizás pudo haber sido más complejo al momento de tener que repensar el teatro en sí mismo y al tener que extrapolarlo a un formato cinematográfico. Sin embargo, lo consigue y de una manera efectiva y potente, cargada de dramatismo y de imágenes realmente bellas.



Fig. N° 22: Escena de Spica con sus fieles secuaces.
Captura de pantalla del film

Entre las tradiciones que Greenaway mantiene del teatro y la pintura, está la presencia de los bodegones, que partieron en el arte pictórico independiente en el siglo XVII y que consistían en plasmar de manera biográfica en el lienzo, a qué se dedicaban los dueños de casa, sus aficiones, la edad, etcétera, mediante objetos y comida.

La frase “naturaleza muerta” es una locución nominal de la forma sustantivo + adjetivo como “animal racional” o “sentido común”. La palabra “naturaleza” se origina de la palabra latina *natura*, que procede de *natus*, participio del verbo *nasci*, cuyo equivalente en español es “nacer”. Como lo contrario de nacer es morir, la frase “naturaleza muerta”, sin llegar a ser un oxímoron, desprende un aire de paradoja, incluso de crueldad. Llamar “naturaleza muerta” al cuadro de un inocente frutero nos deja con una inquietud que mueve a la reflexión sobre la vida y la muerte. (Hurtado, 2019, p. 182).

Los bodegones toman un significado profundo casi a finales del siglo XVII, ya que se le otorgó significado de vida y muerte, y en lo religioso, como frutos representando el pecado o lo sexual, en lo social, una clase más alta, posesión y ostentación. La presencia de lo que estaba vivo, situado de una manera hermosa como lo es una flor arrancada, significa la muerte de igual forma, pero reflejando un florecimiento. Greenaway recalca estos

significados en diferentes escenas donde presenta estos bodegones en distintos contextos, tanto de manera sexual como social o vital.

En esta escena (Ver figura nº 23), lo que se describe mediante la utilización de este bodegón es el acto sexual entre los dos amantes y que se ve en tercer plano, ocupando el cuchillo como signo fálico, junto con el sonido, la acción y el tipo de alimentos que se están cocinando.

Aquí, la escena es algo más asimétrica debido a que la pareja representa la libertad de querer incondicionalmente y de soltar las ataduras que les atañen mediante el amor entre los dos. A su vez, aunque los chef representan igualmente una institución con normas específicas, en el film el cuerpo de empleados está de parte de la pareja, no de su jefe Spica.



Fig. Nº 23: Escena de los amantes ocultándose en la cocina.
Captura de pantalla del film

La siguiente imagen (figura nº 24), es un buen ejemplo del afán que tiene el director con que cada “escenario” sea simétrico y que así forme una imagen pictórica con su fotografía. Si trazamos una línea imaginaria en el centro de la imagen, podemos notar explícitamente que los dos lados son idénticos y que el espacio está perfectamente equilibrado.

El hecho de que la escena se encuentre equilibrada y que lo que ocurra en ella sea un hecho violento, produce una contradicción sumamente interesante que hace que se resalte aún más el hecho mismo, al estar en un espacio prolijo, lo que provoca y confunde al espectador, siendo interpelado por lo que está viendo y estimulando su imaginación. A su vez, Griffero dice que:

La convención de lenguaje escénico permite la deconstrucción de la geometría social de las relaciones cotidianas, entregándole otras estructuras que derivan del espacio vacío y que nunca existirán como tales en nuestro entorno. En escena producimos la descontextualización de una situación y no implícitamente las condiciones compositivas de su referente de la realidad. (2011, p. 109).

Lo cual nos hace reflexionar en torno a cómo el espectador sale modificado de tal manera, que incluso puede llegar a re-pensar su realidad al presenciar algo que rompe con los parámetros establecidos socialmente y lo que se concibe como tal, pues el ser humano vive esquematizado por las mismas concepciones que va creando como especie.



Fig. N° 24: Escena de Spica atacando al niño.
Captura de pantalla del film

En la penúltima escena (figura n° 25 y 26), podemos ver una impactante imagen que, si bien es perturbadora, es también muy poética, ya que mezcla el banquete del comienzo del film con los bodegones, describiendo de forma teatral el momento culmine de la película.

Teatral, ya que el director ubica al amante al centro en primer plano, cocinado por el chef y siendo servido al esposo de la amante. Algo que nos recuerda a la película analizada de Julie Taymor, que comparte con este film un final cargado de asesinatos y un festín.

Ahora bien, Pérez Bowie nos deja su aproximación del porqué se puede considerar teatral la forma de realizar películas de Greenaway y por consecuencia este final también lo sería:

Resulta evidente que en nuestros días estamos asistiendo a una nueva fase de las relaciones entre ambos medios, perceptible en el cultivo por parte de algunos cineastas contemporáneos (Peter Greenaway podría ser el caso más paradigmático) de una premeditada y sistemática teatralidad. Se trata ahora de una enfatización consciente y deliberada de las marcas definidoras de lo teatral: artificiosidad de la escenografía y de la iluminación, interpretación desmesurada de los actores, explicitación del proceso y acto de enunciación, etc. (2010, p. 43).

En suma, cabe mencionar que un final tan dantesco como el de un festín caníbal está muy alejado de la realidad actual y sobre todo de la cultura eurocentrista que ha calado en la mayor parte del mundo -a excepción de culturas en estado primitivo que sí realicen estos actos en nuestra era contemporánea- es una exacerbación de toda la teatralidad contenida en el film. Además de que la vestimenta, la iluminación, la musicalidad, las actuaciones, y todos los elementos presentes en la escena, colaboran para que ésta sea un intertexto del teatro en el cine.



Fig. N° 25: Escena del banquete final
Captura de pantalla del film



Fig. N° 26: Escena del banquete final.
Captura de pantalla del film

Finalmente, podemos afirmar que la simetría es un componente relevante de carácter narrativo en una escena, sea teatral, fílmica o pictórica. Por ende, es algo a lo que se debe hacer hincapié y ser meticuloso al momento de trabajar. Además, todos los elementos constitutivos de una escena van a cumplir un rol importante al hablar compositivamente y ellos van a aportar contextualizando y relatando parte de lo que se desea transmitir.

1.3.2 La mirada del espectador: El voyeur y la frontalidad

Greenaway logra, con su narrativa fílmica, evocar la sensación de ser un *voyeur* que observa toda la acción desde el anonimato externo, a través de una rendija, como si lo que estuviera viendo el espectador fuera algo prohibido o perteneciera al mundo privado de los personajes.

En este sentido, podemos relacionar de inmediato esto como una extrapolación desde el género teatral, pues quienes han realizado este tipo de acciones logrando esta sensación de *voyeur*, han sido estudiosos del teatro, directores como Tadeusz Kantor y Jerzy Grotowski. En primer lugar, Kantor aparecía dirigiendo sus montajes delante de los espectadores, lo que provocaba la sensación de estar viendo un ensayo, un claro ejemplo de ello, son los registros de “*La clase muerta*” (1977), en dónde se le ve en escena dando las indicaciones a los actores.



Fig. n° 27: Tadeusz Kantor en su obra “La Clase Muerta”
Extraída de bandettini.blogautore.repubblica.it

Un cambio de condición del espectador y un cambio del sentido de la exposición se hacen necesarios. No hay “imágenes”- esos sistemas formales fijos. La presencia de masa fluida y viva, de pequeñas exageraciones, de reflejos y energía, *modifica* las percepciones del espectador: la copresencia analítica y contemplativa se torna una copresencia fluida y casi activa en el campo de la realidad viva. (Kantor, 1977, p. 137).

Como dice Kantor, el hecho de desestructurar las formas en que se especta teatro, cambia la percepción y el enfoque de quién ahora cambió su rol y se convirtió en partícipe de la acción. Como es el caso de Tadeusz Kantor cuando se colocaba en escena dirigiendo la obra ante los espectadores, dándole un carácter de performatividad mayor aún, haciendo que la pieza teatral estuviera más viva todavía, en un tiempo presente, como si fuera un ensayo, lo cual le añadía más riesgo y provocaba un quiebre entre realidad y ficción.

El teatro siempre tiene lugar en un espacio que es delimitado por la separación entre la mirada (del público) y el objeto observado (la escena). El límite entre el juego y el no-juego será definido por cada tipo de representación y de escena. Desde el momento en que el espectador entra en la sala, abandona su rol de observador para pasar a ser participante en un acontecimiento que ya no es teatro, sino juego dramático o happening. En ese momento el espacio escénico y el social se confunden. El espacio escénico, salvo en casos de desbordamientos, permanece inviolable, independientemente de su configuración o sus metamorfosis. (Pavis, 1996, p.160).

Por otro lado, está Grotowski, quien llegó a ser más radical aún en sus últimos años, erradicando por completo a cualquier espectador, transformando de esta forma la concepción de teatro a una estructura sin audiencia, más bien un acontecimiento sólo para los actores, lo que lo acerca más al rito. (Ver fig. n° 28 para identificar las obras de Grotowski cuando aún las mostraba a espectadores).



Fig. N°28: Obra “El príncipe constante”
Extraída de <http://artofthemooc.org>

Para Grotowski, el teatro trataba de despojo, de eliminar todo aquello que no era esencial en escena, dejando solo tres elementos: el actor, el espacio y el espectador, es decir, el cuerpo, capaz de componer y completar todo lo necesario en un montaje, y es así como asegura que “El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas” (Grotowski, 1989, p.76), lo cual nos hace reflexionar que para él, lo que privaba al teatro de aquella ritualidad que deseaba alcanzar, era el espectador, y que es por ello que decide prescindir de él. No obstante, de igual forma hubo audiencia en aquellos ensayos, a modo de voyeur, observadores ocultos que lograron tener acceso de igual manera.

Ahora bien, según la definición extraída del “Diccionario del teatro” de Pavis:

El teatro es, a primera vista, el lugar exterior desde donde contemplamos impunemente una escena, al mantenernos nosotros mismos a distancia. Es, según HEGEL, el lugar de la objetividad y también el de la confrontación entre escena y sala; por lo tanto, aparentemente, un espacio exterior, visible y objetivo. Pero el teatro es también el lugar donde, para gozar, el espectador debe proyectarse (identificación). De aquí, como por ósmosis, el teatro deviene el espacio interior, la "extensión del yo con todas sus posibilidades" (MANNONI, 1969:181). Para que haya teatro es preciso que exista un comienzo de identificación y de catarsis: "El verdadero gozo de la obra poética proviene de la liberación de tensiones con respecto a nuestro espíritu" (FREUD, 1969, vol. 10:179). En el personaje encontramos una parte de nuestro yo reprimido y "quizás el hecho de que el creador nos permite gozar en lo sucesivo de nuestras propias fantasías sin reproche ni vergüenza, contribuya enormemente a este éxito" (179). De este modo, el espacio escénico adopta la forma y la coloración del yo espectador: por otra parte, a menudo está muy poco caracterizado (en el estilo actual), y verdaderamente se plasma sólo gracias a la proyección de un yo exterior. (1996, p. 162).

Esta definición nos da a entender que el espectador sí es necesario como un componente más de un montaje teatral, ya que finalmente él es el receptor de lo que se quiere comunicar, y para que haya comunicación se necesitan dos partes, la que envía el mensaje y quién lo recibe. A su vez, en el foro interno de los que espectan, también sucede una obra interna producto del conjunto de imágenes, acciones, etcétera, que se les entrega y mediante la cual, hay un proceso de identificación con los personajes y/o la trama.

En el teatro el espectador es activo, observa, selecciona, compara, interpreta. "Conecta lo que observa con otras cosas que ha observado en otros escenarios, en otros tipos de espacio. Participa en el performance si puede contar su propia historia sobre la historia que sucede en frente suyo. O si puede deshacer el performance y transformarlo en una mera imagen, al vincular lo que ve con algo que ha leído en un libro, que ha soñado, que ha vivido o imaginado." (Raciére cit. en Gutierrez, 2013, p.19).

Aquí está la crucial diferencia entre el espectador de teatro versus el de cine, mientras el primero está muy vivo, puesto que se le están otorgando un conjunto de estímulos reales en tiempo presente, lo que lo obliga a prestar atención; el segundo, tiene la posibilidad de elegir qué tan vivo estará respecto a las imágenes y sonoridades que evidenciará, que evidentemente se le muestran mediante una grabación. Igualmente, los dos comparten el "observar", "seleccionar", "comparar" e "interpretar".

En la escena final del film, tenemos un claro ejemplo de frontalidad, vemos el referente de "la *femme fatale*", figura clásica que fue un escándalo cinematográfico en los años 40, por mostrar a una figura femenina masculinizada y empoderada. Aquí comienza la liberación femenina y la infinidad de referentes hasta la actualidad de este arquetipo, tales como Cleopatra o Ana Karenina de Tolstoi.

Greenaway quiso incluir esta imagen icónica como un gran final para su film, pues es un símbolo del progreso de su personaje femenino (la esposa), que parte como una mujer obediente y sumisa y termina rebelde y con la fuerza necesaria como para defenderse de su abusivo marido apuntándole con un arma de fuego, otro signo que instala el director y que es la representación masculina del poder. (Ver figura nº 29).



Fig. Nº 29: Escena de Georgina apuntando a Spica con un arma.
Captura de pantalla del film

Para esta escena escoge la frontalidad, “se trata de una modalidad proxémica (que expresa la distancia entre los interlocutores), que interesa directamente la arquitectura escénica y también la práctica dramaturgica, el arte y la práctica del actor y todos los oficios teatrales, como también el arte y la práctica del espectador, predeterminado y aun sobredeterminado modos, medios, objetivos y estilos.” (Musatti, 2008, p. 66).

Esta modalidad teatral, que hasta el día de hoy es cuestionada por dejar de lado la clásica “no frontalidad” que separa al actor del espectador, rompe esta cuarta pared y en esta escena se hace de forma directa por medio de un arma.

Otra escena donde vemos una total frontalidad, es cuando enfocan al amante, siendo obligado a comer las hojas de sus propios libros (ver figura nº 30), lo que representa a la clase dominante oprimiendo a la clase intelectual que quiere expresarse y luchar por sus derechos.



Fig. N° 30: Escena de Georgina encontrando muerto a su amante.
Captura de pantalla del film

Greenaway quiso incluir esta imagen icónica de la *femme fatale* como un gran final para su film, pues es un símbolo del progreso de su personaje femenino (la esposa), que parte como una mujer obediente y sumisa y termina rebelde y con la fuerza necesaria como para defenderse de su abusivo marido apuntándolo con un arma de fuego, otro signo que instala el director y que es la representación masculina del poder. (Ver figura n° 30).

Definitivamente, la frontalidad y el voyeur que son elementos y modalidades teatrales, aparecen con frecuencia en el film, dándole una atmósfera mucho más directa que provoca reacción en el espectador, tanto por lo intensa de la escena como por la forma en que es presentada, el espectador es en todo momento un espía que va descubriendo los secretos más oscuros de este restaurante y como partícipes de una larga e intensa cena. Si bien, a pesar de que esta modalidad es cuestionada teatralmente, consideramos que en este film es un elemento preciso y necesario de resaltar.

1.3.3 La emoción del color y la luz

Peter Greenaway, utiliza las distintas tonalidades de la luz en sus escenas, lo que le permite reflejar siempre una mayor intensidad. Elemento que, sin duda, es algo que toma directamente del lenguaje teatral, pues la iluminación que se suele utilizar en cine es una luz

más plana o que crea atmósferas con las distintas intensidades, resaltando más los colores cálidos, o en la gama de seis colores, amarillo, rojo, magenta, azul, cian y verde.

En el teatro, en cambio, se ocupan diferentes tipos de luces y posiciones de focos para acompañar o reflejar emociones, estados de ánimo, algún suceso significativo de la trama o crear atmósferas, haciendo que la escena teatral sea más íntima, intensa, pasional, confidencial, violenta, etc. Algo que Greenaway sabe ocupar con precisión en este film, ya que sus personajes tienen personalidades variadas en situaciones específicas, sin mencionar que hace un notorio cambio de color en la iluminación entre una escena y otra, el cambio es radical, sin previo aviso, los personajes pueden pasar de una atmósfera roja a una verde, tal y como se utiliza en el teatro.

La verdadera revolución técnica y conceptual en iluminación viene del teatro. Hacía ya un siglo que la relación escena-sala italiana estaba cambiando completamente por la eficacia creciente de la iluminación artificial. Las lámparas de gas y a continuación las de acetileno, y los utensilios que permitían el control de la luz, hacían que la atención de los espectadores, situados en la penumbra, se focalizara sobre la claridad relativa de la escena (Castillo Martínez de Olcoz, 2006, p. 335).

Si bien, la iluminación teatral en sus inicios aprovechaba la luz día y los candelabros, los teatros a la italiana son completamente cerrados y de gran altura con butacas en todo el rededor, por lo que tuvieron que acceder a otro tipo de iluminación que centrara más a los actores. Algo que el cine rescata del teatro. Hartmann crea el primer foco incandescente en 1870 y lo adapta para el uso del teatro en 1879 y esas son las luces que utilizamos hasta el día de hoy después de adaptarlo a la corriente con la aparición de la luz eléctrica de Tesla.

Actualmente, en el cine se utiliza un esquema de iluminación que consta de una especie de mapa de los planos escénicos que se van a iluminar y donde se posará el actor, los objetos y los ángulos. Constan de distintos tipos de luces, como la luz principal o luz clave que consiste en iluminar al actor sin iluminar el resto de la escena, es la luz que más se asemeja a los focos direccionales en el teatro, que apuntan directamente al personaje principal. También se hallan las luces de relleno, que son de baja intensidad (por lo tanto secundarias y no muy necesarias, ya que provocan sombras); las telas verdes también entran en el plano de iluminación, ya que son las encargadas de quitar sombras e intensidad. La luz de contorno es la que se encarga de remarcar los bordes de la figura de los actores, algo así como un contra luz. La luz motivada es la que va a encargarse de simular la luz natural del sol, la que entra por una ventana, e incluso, la luz nocturna de la luna. La luz ambiente se suele utilizar para

mantener el efecto de un horario cuando una escena se graba al exterior. La luz disponible es la luz que se utiliza en interiores como para iluminar una escena en una casa, restaurante, etc.

En una escena de cine siempre se encontrarán más de estos tres tipos de luces funcionando al mismo tiempo, ya que a diferencia del teatro, se graba una escena en distintos horarios y deben mantener la misma iluminación independiente del momento del día. Como el teatro es en un cierto horario y en vivo, deben adaptarse los focos de iluminación en los ensayos y el actor debe adaptarse a ellos. Los colores y filtros en los tipos de iluminación van a ir variando dependiendo de la intención que quiera darle el director, tanto en el cine como en el teatro. (Ver Iluminación en Cine y fotografía, web).

En el teatro, la iluminación es mucho más básica, generalmente lo más utilizado es el cenital, frontal, contra y de fondo. Son similares a las del cine, ya que este toma de referente al teatro, en especial con los efectos sensoriales que puede producir la iluminación, si bien, los inicios del cine fueron en blanco y negro, cuando se comienza a utilizar el color se expanden sus posibilidades de poder experimentar con la sensorialidad del teatro, tanto para reflejar emociones y situaciones que lo impliquen. Peter Greenaway ocupa todos estos tipos de iluminación y los mezcla con lo sensorial-ambiental que producen los colores primarios.

En la imagen nº 31, vemos cómo utiliza la iluminación y el vestuario en tonos rojizos. Desde que entran al restaurante, todos los personajes visten de rojo y las luces rojas cobran intensidad, algo que en el teatro se utiliza para relatar escenas cargadas de una emoción en específico: la pasión. De esta forma, coincide con el ambiente que crea el director, pues el personaje principal desata su ira contra uno de los comensales que se niega a dejar el restaurante .



Fig. N° 31: Escena de Spica atacando a un cliente.
Captura de pantalla del film

En la imagen n°32, vemos a la mujer y al amante en una escena en donde el pasillo y sus vestuarios tienen también este color, ya que reflejan la tensión y la pasión entre ambos. Una caracterización que en el teatro es muy usual para describir situaciones y personajes.



Fig. N° 32: Escena de los amantes juntos.
Captura de pantalla del film

En la siguiente escena (ver figura nº 33), se resalta el color verde en el vestuario y la iluminación, que en el teatro es utilizado para evocar atmósferas de celos y misterio. En la película, los personajes cambian de vestuario a verde cuando van a la cocina, que es el lugar donde se desarrollarán las escenas ocultas: La esposa se reúne con el amante en la cocina y es donde todos ocultan secretos.



Fig. Nº 33: Escena de Spica con Georgina y el niño.
Captura de pantalla del film

En el baño del restaurante, todo es blanco (Fig. nº 34), ausencia del color, pues “El negro, representante de la oscuridad, deja al órgano visual en estado de reposo; en cambio el blanco, lugarteniente de la luz, lo excita” (Goethe, 1992, como se cita en Calvo, 2014, p. 99). Según la teoría de colores de Goethe, existe una intensificación de la emoción que nos transporta a un color que es puesto intencionalmente para reflejar pureza y verdad, que coincide con el primer encuentro de los amantes que se produce en este espacio. Queda reflejada así, la transparencia de sus sentimientos e intenciones. A su vez, este cambio de color nos transporta nuevamente a un cambio total de escenografía y vestuario.



Fig. N° 34: Escena de Georgina en el baño.
Captura de pantalla del film

En esta escena (figura n° 34), el foco central o cenital es un elemento lumínico que se ocupa mucho en el teatro cuando se quiere centrar la atención en la narración y en los cuerpos de ciertos personajes, profundizando más la emoción. Encontramos presente también la luz disponible ya que es la encargada de iluminar un espacio cerrado sin luz natural, el interior del baño.

La luz que se ocupa en la escena siguiente (ver fig. n° 35), como ya mencionamos, es cenital y frontal, simulando la noche, ya que es una escena íntima, lo que genera una atmósfera propicia y privada para la sinceridad entre la pareja. En la escena, ellos confiesan sus vidas personales, es la primera vez que hablan de lo que hacen y cómo son sus vidas, se puede decir que es la primera vez que revelan sus secretos, por eso el tono verdoso de fondo, ya que el verde nos da la atmósfera de revelación y sinceridad, de secretos:

Michael
Ha roto el silencio por nosotros... y te llamas Georgina.

Georgina
Sí. Y nunca me llames Georgie.

Michael
Tienes unos ojos preciosos, Georgina.

Georgina
Y tú tienes un pene precioso, señor ginecólogo.

Michael
¿De verdad?

Georgina
Sí, sea cual sea su religión.

Michael
Tu marido es toda una curiosidad.

Georgina
¿Lo es?

Michael
¿Por qué?

Georgina
¿Por qué, qué?
¿Por qué estoy casada con él?
¿Por qué no estás casado?

Michael
¿Cómo sabes que no lo estoy?

Georgina
No lo estás

Michael
No lo estoy

Georgina
¿Por qué?

Michael
Vi una película donde el personaje principal no hablaba durante la primera media hora.

Georgina
¿Como nosotros?
¿Todos los minutos que hemos pasado juntos sumarían media hora?

Michael
Estaba completamente concentrado porque podía pasar cualquier cosa

Georgina
¿Y después?

Michael
Lo estropeó, hablé.

Georgina
¿Y?

Michael
En cinco minutos perdí el interés.

Georgina

Ahora que has hablado, ¿crees que dejarás de interesarme?

Michael
Solo era una película

Georgina
Llevamos hablando un minuto. Nos quedan cuatro minutos antes de que deje de interesarte.

Michael
Cuatro minutos, es suficiente.
¿Dónde está la bomba?

Georgina
Está comiendo aguacate con vinagreta y camarones... con los dedos.

Michael
Bésame.
(Diálogo del film).



Fig. N° 35: Escena de los amantes juntos en la cocina.
Captura de pantalla del film

La iluminación va cambiando a medida que avanza la trama y evolucionan los personajes, desarrollando sus emociones e intenciones, en esta última escena (figura n° 36), la de los amantes, vemos cómo la luz vuelve a ser completamente roja, ya que están huyendo del esposo de la mujer que los ha descubierto en plena desnudez. Se iluminan los libros y sus cuerpos desnudos, algo que nos conduce a la tensión de la escena, la pasión de los amantes y la ira del esposo.



Fig. N° 36: Escena de los amantes en la biblioteca.
Captura de pantalla del film

Al avanzar hacia el interior de la casa, la escena se va iluminando solo con la luz de la luna, dejando atrás la atmósfera rojiza. En la imagen n° 37, podemos ver cómo las espaldas son iluminadas aún con el color rojo y la parte frontal de sus cuerpos, con la luz blanca y tenue de la luna, dando una sensación de paz y tranquilidad e incluso, de hogar, iluminación que nunca se vió en ninguna otra escena de la película.



Fig. N° 37: Escena de los amantes en la biblioteca.
Captura de pantalla del film

Las imágenes que destacamos son ejemplos exactos del tipo de iluminación teatral, ya que se aplican los colores primarios directamente, el rojo es el color que predomina, porque puede producir tres sensaciones distintas: amor, pasión, odio. Sin duda, la iluminación es un actor más que influye tanto en la historia como en la forma del relato y que además trabaja con las emociones inconscientes de los espectadores. Si bien, el cine rescata la iluminación del teatro, no siempre utiliza gamas de colores, en especial en las películas contemporáneas. Este tipo de luces y colores suelen ser utilizadas en películas de ficción o en momentos oníricos específicos, pero en este film de Greenaway, el creador nos mantiene expectantes y es capaz de producir diversas sensaciones que van conduciéndonos a vivir la escena.

Capítulo II:

¡Un Tercer Lenguaje!:

La hibridación como una nueva forma de teatralidad

2.1 La Teatralidad y sus elementos constitutivos

En este punto, quisiéramos partir por recordar las diferencias que existen entre el cine y el teatro, como lenguajes particulares que también poseen características comunes, como expusimos en la introducción. Para ello, hemos creado una tabla que permite visualizar aquellas diferencias percibidas.

Cine	Teatro
Saltos espacio-temporales a través de cambios de locación y/o efectos especiales para rejuvenecer, envejecer, etc.	El teatro se presenta en alguna locación específica, como el teatro inmersivo por ejemplo, y en su ubicación más recurrente: el teatro de sala. Los saltos temporales se dan a través de convención escénica, de manera imaginaria.
La iluminación no siempre es artificial, sino que se puede ocupar luz natural, de día o de noche, dependiendo del efecto/sensación que busque el director.	Aquí es posible encontrarse con una parrilla de luces con su correspondiente mesa con dimmer, y con la que se pueden realizar múltiples combinaciones de luz artificial.
Tecnología específica, ya sea a través de cámaras de alta gama con las que se pueden realizar variedad de planos para generar sensaciones y/o atmósferas específicas, micrófonos que aislen el sonido.	Las herramientas tecnológicas que podemos encontrar aquí tienen que ver con el sistema de iluminación controlada por un equipo técnico, en caso de que no se haya programado la planta lumínica y que además se encarga de la sonoridad que es transmitida a través de parlantes. En ocasiones puede haber un data o una pantalla si el montaje lo requiere.
El espectador ve un suceso que es transmitido por medio de una pantalla y que está ocurriendo en otro tiempo-espacio.	El espectador posee la visión de un plano general fijo, debido a la estructura técnica de las salas. Esto provoca un distanciamiento natural entre la audiencia y la trama, ya que ven todo desde fuera, dependiendo de qué tan lejos o cerca estén del escenario.
Edición a través de programas pagados como <i>After effect</i> o <i>Adobe Premiere</i> , transportes diversos, un equipo encargado del maquillaje <i>fx</i> y del vestuario.	No se requiere edición puesto que los espectáculos son en vivo y en directo.
Los actores no requieren de la proyección, ya que hay micrófonos ambientales capaces de captar hasta los sonidos más bajos y naturales de la fisiología humana. Cabe destacar, que las interpretaciones actorales que se pueden ver en el cine, tienen sus raíces en el teatro de sala.	Los actores proyectan sus propias voces para poder ser escuchados hasta la última butaca, y las actuaciones varían dependiendo de la técnica a utilizar, ya sea frontal o no, realista o no, etcétera.

Tabla N° 2: Diferencias entre teatro y cine

Una vez visualizadas estas diferencias, es posible comenzar a revisar las diversas definiciones de teatralidad para seleccionar aquellos elementos constitutivos que permitirán

establecer ciertas características preponderantes. Como punto de partida, se comenzará abordando el concepto de teatralidad, cómo se concibe desde el prisma de distintos teóricos y cómo podemos comprenderla desde nuestra experiencia como estudiantes de teatro.

Patrice Pavis (1996), en su diccionario del teatro, parte definiendo “teatral” como algo que concierne al teatro y que apunta a la producción de un efecto fácil, artificial y afectado en el espectador, lo que de cierta manera, establece limitaciones para dicho concepto, ya que en primera instancia lo sitúa en una locación establecida para “lo teatral”, excluyendo a su vez que esta teatralidad pueda darse fuera de este espacio. A su vez, establece parámetros sobre el impacto que dicha teatralidad tiene en el espectador. Pavis comenta, que teatralidad es un:

Concepto fundado, probablemente, en la misma oposición que literatura/literaridad. La teatralidad sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral, en el sentido en que lo entiende, por ejemplo, A. ARTAUD cuando constata el rechazo de la teatralidad en la escena europea tradicional: "¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no obedece a la expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo (y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y como exigencia de esa sonorización)?" Nuestra época teatral se caracteriza por la búsqueda de esta teatralidad oculta por tanto tiempo. Pero el concepto tiene algo de mítico, de demasiado general y hasta de idealista. Sólo es posible (debido a sus numerosísimos empleos) destacar algunas de las asociaciones de ideas suscitadas por el término teatralidad. (1996, p. 388).

Aquí se da a entender que lo teatral trasciende el texto, es lo que sucede más allá de la palabra escrita, una convención escénica intangible y universal. Aquello que el espectador concibe como extracotidiano y digno de espectar. Sin embargo, entrega algunos datos que conducen a pensar que alguna vez tuvo una connotación negativa, no obstante, se buscaba reivindicar este concepto pues siempre estuvo presente en el texto dramático de manera implícita. Además agrega que:

La teatralidad se asimila entonces a lo que ADAMOV denomina la representación, es decir, "la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes que constituyen sus resortes ocultos (...) la manifestación del contenido oculto, latente, que contiene los gérmenes del drama" (Adamov en Pavis, 1996, p. 389).

Lo cual relaciona lo extracotidiano con lo netamente dramático, es decir, con la acción dramática y la representación, situando la teatralidad en el actor y su accionar escénico que se halla ligado al texto teatral. Pavis continúa diciendo que:

El origen griego de la palabra teatro, el theatron, revela una propiedad olvidada, pero fundamental, de este arte: es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar. El teatro, en efecto, es sin duda un punto de vista respecto de un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo por el desplazamiento de la relación entre mirada y objeto observado se transforma en el lugar donde tiene lugar la representación. (1996, p. 389).

Aquí, específicamente se habla del espacio teatral y de sus códigos que hacen aún más evidentes los límites entre lo que es teatral y lo que no, aquello que está dentro de la escena y lo que está fuera. Asimismo, nos habla de los mecanismos que se dan en este espacio físico que comparten los actantes y los espectadores, teniendo roles que en su conjunto definen los acontecimientos pertenecientes a lo teatral y a lo real.

Teatralidad es a veces sinónimo de especificidad del teatro, noción preñada estética e ideológicamente, y acerca de cuya definición es imposible ponerse de acuerdo. Entre los criterios citados frecuentemente, hay que mencionar la interferencia y la redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo y del gesto, síntesis que encuentra su punto álgido en la voz del actor, mezcla de lo arbitrario y de lo incodificable, de presencia física y sistemática del acontecimiento. (Pavis, 1996, p. 390).

La teatralidad, posee elementos constitutivos que son propios de este universo lleno de convenciones escénicas entre la escena y el espectador. Para que ésta exista, debe haber actores que accionen una situación dramática, estos a través de sus voces y de su cuerpo son capaces de transmitir significados a los espectadores. Sin embargo, la definición más citada es la de Roland Barthes que dice:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte enseguida en sustancias. (1964, pp. 41-42).

Barthes nos trae una mirada mucho más subjetiva con respecto a un tema tan complejo, desglosa en sensaciones y percepciones algo que específicamente nos lleva a la esencia que deja el teatro, independientemente del texto. Define esa sensación como teatralidad, lo que podemos incluso encontrar en nuestro cotidiano, algo tan cercano como los

gestos, que en el día a día vemos constantemente con los que nos rodean, un simple hecho que es rutinario es la teatralidad.

El drama va de la mano con lo que respecta a lo teatral, pero también es una representación poética del mundo. Adamov menciona que es manifestar lo oculto, lo que nos conduce directamente a las intenciones principales del teatro que son un reflejo de lo social. La teatralidad es mostrar también esos momentos, que aunque estén distanciados y ocultos en el cotidiano, existen.

La teatralidad es a veces ilusión perfecta, lo que nos permite considerar como real el mundo creado por la escena; otras, en cambio, es la marca del artificio, del juego, del procedimiento artístico claramente mostrado como tal y que no persigue engañar con respecto a la naturaleza de la representación (teatralización). (Pavis, 1996, p. 389).

Este intercambio dialógico entre la ilusión de lo real y lo ficcional es aquello que para Pavis constituye una característica de la teatralidad. una escena que intenta mostrar una parte de la realidad por medio de complejos mecanismos de teatralización, pero al mismo tiempo, permite crear un espacio ficcional, trasladando al espectador a la dimensión que representan, una sensación de cordura con emoción, lo que vemos es una interpretación sin duda, y desde esa sinceridad, trasladarnos a la emoción de poder abrirnos a un mundo nuevo.

Una definición más abierta del concepto proviene de Juan Villegas, para quien, “La teatralidad no constituye un modo de conducta. Por el contrario, cualquier conducta puede transformarse en teatral cuando es interpretada por otros como tal.” (1996, p. 12).

Hay conductas que podemos calificar como teatrales por ser muy efusivas o dar la sensación de extrañeza, pero no es necesario que sea algo tan excéntrico, una conversación íntima y reflexiva con alguien podría considerarse teatral, ya que depende mucho de su presentación ante otro-espectador. Así, los discursos de cualquier procedencia pueden considerarse teatrales, porque están siendo presenciados por personas, y al hacerlo, ya podemos considerar llamarlo un acto teatral. Sin embargo, esto no basta para completar las características de lo teatral. Anne Ubersfeld dice que “nos hallamos ante una verdadera polifonía informacional; eso es la teatralidad: un espesor de signos” (Ubersfeld, 1989, p.16). Ella hace énfasis en la simbología y la semiótica como definición de teatralidad, dice que es resignificar algunos signos y darles un sentido, y que el conjunto de todo lo que es representación, simbología iluminación, elementos audiovisuales, logran definir la teatralidad.

No hay una forma establecida de lo teatral, a diferencia de las otras definiciones, Villegas no la fija en una sola forma, sino, de una manera más cercana a una teatralidad en movimiento, abierta en el sentido de Eco (1962), en donde cualquier interpretación de la realidad constituye un acto teatral, porque al ser reinterpretada se transforma en una particularidad. Cada componente de la escena, en este sentido, puede construir teatralidad, aquello que es específicamente teatral y que es la esencia del teatro. La teatralidad, por ende, no tiene que ser un elemento específico de la escena que surge de una obra escrita que es trasladada a escena, sino más bien, una interpretación que se lleva a cabo frente a un espectador.

En este sentido, Grotowski va a exponer ciertas condiciones que van a buscar despojar al teatro de aquello que no es esencial. Como hemos mencionado, en su teatro pobre busca la optimización de recursos, en el sentido de que en escena solo debe estar lo primordial, y es el actor el que logra llenar, con su interpretación y llevando su cuerpo al extremo durante todo el montaje; de esta forma, le da a los intérpretes un rol primordial en la escena, pues son ellos los que deben, mediante sus acciones y control corporal, sostener la obra completa. En cuanto a la relación que espera este creador entre obra, actor y espectador, y que podemos relacionar con esta “teatralidad” presente en el teatro, podemos afirmar con Grotowski que:

En ello podemos encontrar las posibilidades terapéuticas que el teatro encierra para la gente de la civilización actual. Es cierto que el actor lleva a cabo ese acto, pero puede hacerlo sólo mediante un encuentro con el espectador -en la intimidad, visiblemente, sin esconderse tras de un camarógrafo, de un escenógrafo o de una cosmetóloga-, en confrontación directa con él y hasta .. a pesar de él. La actuación del actor es una invitación para el espectador porque desecha los compromisos, porque exige la revelación, la apertura, la salida de sí mismo, como un contraste a la cerrazón vital. Este acto puede compararse al acto del amor más genuino, más arraigado entre dos seres humanos; ésta es sólo una comparación, porque no podemos explicar esa "salida de sí mismo" sino a través de la analogía. Este acto, paradójico y limítrofe, es un acto total. En nuestro concepto resume los más profundos deseos del actor. (1992 , p.214).

Según lo que interpretamos de esta cita, él buscaba que el teatro fuera más que solo espectadores viendo un montaje desde la distancia, sino que fuera un acontecimiento teatral que lograra calar en profundidad a la audiencia mediante el despojo, no sólo escénico, sino que de aquel desprendimiento interno de los actores, que a través del desgaste físico, podrían llegar a la verdad y transmitir lo más profundo de sus seres; tal como dice: “un encuentro íntimo entre dos seres humanos”, lo que demuestra su perspectiva de lo que debe ser la teatralidad, más allá de la realidad misma, y finalmente, lo ritual, aquello primigenio que nos atañe a todos los seres humanos como especie.

En el fondo, si aunamos todas las definiciones, podemos concluir que para que haya teatralidad deben estar presentes al menos estos tres ejes fundamentales: espacio, espectador y actor, que en su conjunto generan una paradoja metafísica que se produce en un espacio liminal entre dos polos difusos, y que a través de convenciones sociales se logra establecer, mediante un conjunto de seres humanos que vivencian un acontecimiento.

De todas las definiciones revisadas, podemos concluir que la teatralidad es un concepto con diversas interpretaciones que van cambiando a medida que cambia la expresión escénica, lo que es interesante para el teatro actual, es que se ha mestizado con las características presentacionales de lo performativo. Este dato es esencial para comprender el sentido abierto y en construcción constante que hoy posee este concepto y que va a servir para no excluir el texto, como lo hace la definición de Barthes y que va a permitir agregar elementos a la visión despojada de Grotowski. Ahora bien, todas las definiciones concuerdan con una característica fundamental, lo extracotidiano, una acción intencionada que se lleva a cabo para ser vista por un espectador.

2.1.1 Texto dramático y partitura escénica

Algunas definiciones de teatralidad van a dejar de lado el texto dramático, que es la parte escrita por un dramaturgo y que tradicionalmente es el punto de partida para la puesta en escena de una obra teatral. Este elemento ha ido mutando con el tiempo, adaptándose a las necesidades de las distintas épocas y a los nuevos hallazgos investigativos del teatro, como comenta Pavis:

Es cada vez más problemático proponer una definición del texto dramático, pues la tendencia actual de la escritura dramática es la de reivindicar cualquier texto para una puesta en escena eventual; la "última" etapa —la puesta en escena de la guía telefónica— ya casi no parece una humorada y una empresa irrealizable. Todo texto es potencialmente teatralizado, y lo que hasta el siglo XX se consideraba, como la característica de lo dramático —los diálogos, el conflicto y la situación dramática, la noción de personaje escénico— ya no parece la condición sine qua non del texto teatral. A lo más habrá que limitarse a señalar algunas características del texto en la dramaturgia occidental. (1996, p.114).

Como aclara el autor, el concepto convencional de texto dramático ha ido mutando con el avance del tiempo, puesto que antes este era de vital importancia al momento de

realizar una obra. Era la pieza imprescindible, en la que todos los integrantes de un montaje debían basarse y por ningún motivo cuestionar. Ya Artaud (1948) comenzaba a cuestionar el “juicio de Dios”, haciendo referencia directa a aquella voz omnipresente del dramaturgo-autor que imponía sus propias reglas al director teatral y a la escena.

Dios ¿es un ser?
Si lo es, es la mierda.
Si no lo es
no existe.
O bien sólo existe
como el vacío que avanza con todas
sus formas
y cuya representación más perfecta
es la marcha de un grupo incalculable de
ladillas.
“¿Está usted loco, señor Artaud, y la misa?”
Reniego del bautismo y de la misa.
No hay acto humano
que, en el plano erótico interno,
sea más pernicioso que el descenso
del supuesto Jesucristo
a los altares.
No me creerán
y desde aquí veo cómo el público se encoge de hombros
pero el llamado Cristo es quien
frente a la ladilla-dios
aceptó vivir sin cuerpo
mientras un ejército de hombres,
descendiendo de la cruz
a la que dios creía haberlos clavado desde hacía mucho,
se rebeló
y ahora esos hombres
armados con hierro,
sangre,
fuego y osamentas
avanzan, denostando al Invisible
para terminar de una vez con el JUICIO DE DIOS.
(p. 21).

Actualmente, la creación escénica va a tener puntos de partida muy diversos, pensando, por ejemplo en el Teatro Posdramático analizado por Lehmann en el año 1999 y que se refiere al teatro que excede el drama en cuestión, refiriéndose al texto dramático, entre otros aspectos que van a fracturar esta relación indivisible entre texto y puesta en escena. En la actualidad, podemos encontrarnos con textos teatrales poco convencionales, que rompen con la estructura dramática clásica, en ocasiones eliminando signos gramaticales, poniendo ideas sueltas, números, poniendo textos en paralelo, etcétera. Esto, con el fin de

demostrar que ningún elemento es más importante que otro en un montaje teatral, es decir, cuestionando y aboliendo las jerarquías tradicionales del teatro. Dicho de otra forma, todo signo escénico es relevante, desde la utilería hasta la iluminación, ya que se conciben como un personaje más de este gran engranaje que es el montaje teatral.

Fernando De Toro habla sobre este tipo de textos diciendo que “el texto dramático, cuando lo hay, es un objeto casi plástico, el cual el director modela, adapta, adopta, cambia: diríamos que se trata de un trabajo de escultor.” (2008, p. 69). De esta manera, el texto dramático queda supeditado a la puesta en escena, por ende, si algo no funciona debe quitarse/modificarse a modo que coincida con la visión que posee el director en conjunto con los actores. Y así es como este se va moldeando a modo de “escultura”, al igual que los demás elementos en una puesta en escena, hasta llegar a ser un montaje. Además agrega otro tipo de texto dramático, colocando un segundo caso: “En el segundo caso se trata del texto dramático como objeto de estudio literario, cuya función es explicar aspectos históricos, interpretar el texto de diversas maneras, incluso establecer su estructura y elementos formales diversos.” (De Toro, 2008, p.70).

Aquí refiere a un texto dramático clásico, que “debe” ser montado como el dramaturgo lo indica, a través de las respectivas didascalias, puesto que este fue escrito en una época determinada, y si se quiere representar de manera fidedigna, se tiene que respetar la opinión de quién lo escribió, ya que por algo colocó aquel conjunto de indicaciones. Lo que nos conduce a hablar de la partitura escénica, que Stanislavski (1979) define como:

Si pudiéramos retener cada una de las fases de todos los que participan en la representación, obtendríamos una especie de partitura de orquesta para toda la pieza. Cada participante tendría que interpretar su papel y unas notas muy precisas. Todos los que forman parte de la representación interpretan luego conjuntamente, siempre que se complementen armoniosamente, el superobjetivo del poeta. (Stanislavski en Cantos, 2005, p.10).

La partitura escénica, como dice Stanislavski, pasa a ser una parte esencial en la teatralidad ya que el texto dramático no siempre tiene las indicaciones interpretativa y si el director quiere adaptar la obra a una situación sin perder el objetivo principal del escrito original, debe armar armoniosamente un conjunto de interpretaciones e interacciones. Por lo que la escenografía no lo es todo, se encuentran también las diversas combinaciones que generan las relaciones de los actores con ella, completando los sentidos de la escena.

2.1.2 Representación teatral: lo real y la ficción

La representación tiene que ver con “el arte de repetir” una acción. Representación pertenece al mundo ficcional de la obra, cuando los actores interpretan un personaje. Presentación, en cambio, proviene de la performance y guarda relación con lo real en escena, cuando un artista realiza acciones para ser observadas por un ‘espectador’ no intencional.

La representación es siempre una reconstitución de algo diferente: acontecimiento pasado, personaje histórico, objeto real. De ahí la impresión de no ver en la pintura más que una realidad segunda. Pero el teatro es el único arte figurativo que se "presenta" al espectador sólo una vez, aunque utilice como medios de expresión los de una multitud de sistemas exteriores. (Pavis, 1996, p. 351).

Como expresa Pavis, el teatro cabe en la categoría de “presentación”, pues a pesar de que se esté volviendo a presentar la misma partitura escénica, su carácter performativo, cualidad de ser en tiempo real y presente, hace que contenga el riesgo de la variabilidad, puesto que al poseer dichas características éste será mutable según las condiciones externas e internas del montaje, tales sean: tipo de público, por ejemplo, si este es más receptivo o no, “errores” en escena, factores ambientales, etcétera, a su vez, las actuaciones no siempre serán iguales a las del día anterior, ya que todo lo mencionado influirá también en el fuero interno de los intérpretes.

Aún así, lo que vemos en el teatro pertenece al universo ficcional, aún más si hablamos de cine, si dejamos de lado lo que corresponde a cine documental, evidentemente. En la actualidad, el teatro ha adoptado las características de la performance, pues se ha tomado las libertades de romper con aquella cuarta pared e incorporar la realidad a la escena, lo real y el proceso (por ello es presentación), enseñando los hilvanes de la construcción teatral y enfrentándolo a la representación ficcional del teatro. Cabe decir, que los límites entre ficción y realidad ahora son bastante difusos y basta un giro repentino para entrar y salir de ellas, y para ello es necesario definir lo que es la *performatividad*.

Fischer-Lichte en “Estética de lo Performativo” (2004) expone un ejemplo claro de lo que es la performatividad, haciendo alusión a la violenta performance “*Lips of Thomas*” (1975) de la performer Marina Abramovic (Ver fig. nº 38)¹⁹.

De este modo, sumió al espectador en una situación irritante, de profundo desconcierto y desasosiego, en la que las normas, reglas y convicciones hasta ese momento incuestionables parecían haber perdido su validez. En la visita a una galería o a un teatro valía tradicionalmente la convención de que el papel del visitante era el de observador o espectador. Quien visita una galería contempla las obras expuestas desde una distancia mayor o menor, pero siempre sin llegar a tocarlas. El espectador, en el teatro, observa lo que ocurre sobre el escenario sin entrometerse, incluso en momentos de gran emoción o implicaciones internas, como cuando un personaje (Otelo) se dispone a matar a otro (Desdémona), pues es plenamente consciente de que el asesinato es sólo fingido, y de que la actriz que interpreta a Desdémona al final aparecerá ante el telón y, junto al actor que encarna a Otelo, hará la consabida reverencia. (2011, p. 25).

En el teatro, lugar de la ficción, de la representación, hoy se rompe con la performance, no-lugar de la ficción, de la presentación. En el caso del teatro tradicional, el espectador va con la intención de cumplir un rol pasivo respecto a lo que va a observar. En el teatro posmoderno-posdramático en cambio, se ve trastocado por la extrema realidad que está vislumbrando, como es el caso de la performance de Abramovic, llegando a empatizar con el sufrimiento de su misma especie, porque se ve reflejado en el actante escénico, y es por esto que termina por intervenir en lo que está sucediendo (cabe mencionar que algunos espectadores intervinieron para provocarle más daño aún).

¹⁹ En la que ella consumía un kilo de miel, un litro de vino, para luego romper la copa e infligirse lesiones, para posteriormente colocarse encima de un bloque de hielo en forma de cruz con un ventilador de aire caliente, y en dónde después de media hora en el cubo, algunas personas se introdujeron al escenario a sacar a la intérprete de aquel calvario.



Fig. N° 38: “Lips of Thomas” de Marina Abramovic.
 Extraída de <https://privacy.hypotheses.org/tag/performativity>

Además,

Mediante este proceso, la relación dicotómica entre sujeto y objeto se transformó en una relación oscilante en la que las respectivas posiciones no se podían determinar ya con claridad ni se podían diferenciar netamente. Los espectadores que entraron en contacto con la artista para bajarla de la cruz de hielo ¿establecieron acaso una relación entre cosujetos? O, por el contrario, su intervención, realizada sin su requerimiento ni su consentimiento expreso, ¿convirtió a la artista en objeto? O, planteado a la inversa, ¿no serían acaso los espectadores los que terminaron convertidos en marionetas y objetos de la artista? No disponemos de una respuesta clara y unívoca a estas preguntas. (Fischer-Lichte, 2011, p. 35).

Lo cual nos hace cuestionarnos el rol del espectador que también es mutable respecto a las mismas categorías expresas para los intérpretes. Y cómo ese límite desdibujado entre lo que es ficción y realidad, lo coloca en tensión a medida que se va estableciendo más claramente. Y, sobre esta performance en particular, también planteamos el cuestionamiento, de ¿cuál es realmente la performance/obra?, ¿lo que sucede en la escena o en las butacas? Y esto puede ser aplicable a cualquier tipo de montaje que tenga cierto grado de performatividad.

Es así, como este ejemplo nos sirve para entender un poco más la gran diferencia que hay entre “presentación” y “representación”. Ahora bien, para Fischer-Lichte el teatro estaría dentro de la categoría de la “representación”, aunque hoy en día, es difícil ver las líneas

divisorias, pues la performance ha ingresado en sus genes para quedarse. Tal cómo dice Lehmann,

El teatro Posdramático es el primero en convertir explícitamente el nivel fáctico de lo real (de la realización escénica) en un *co-actor* y no solo desde un punto de vista conceptual. La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión -como en el Romanticismo-, sino también de la configuración teatral en sí misma. (2013, p. 172).

La irrupción de lo real en escena ya es un componente más del teatro, pues ya se inmiscuyó en él como una materialidad más perteneciente al género teatral, dejando así, más compleja la división entre lo que es real y lo que es ficcional.

2.1.3 El espacio teatral y la mirada del otro-espectador

Pavis define el espacio teatral o espacio escénico, como:

(...) el espacio concretamente perceptible por el público en la o las escenas, o incluso los fragmentos de escenas de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente lo que entendemos por "la escena" teatral. El espacio escénico nos es dado aquí y ahora por el espectáculo, es un espacio significativo representante de otras cosas, es el signo de la realidad representada. (1996, p. 160).

El espacio en donde desarrollamos los textos dramáticos influyen directamente en el espectador, por lo que lo visual es requerido para una buena presentación. El espectador accede a distintos espacios teatrales que se le presentan de una forma figurativa o no, es decir, con elementos visibles o imaginarios. El director se encarga de las decisiones de representación y montaje, pero también del espacio del espectador, pues es el que va a participar pasiva o activamente en la decodificación final de cada uno de los signos escénicos.

Todos los elementos son fundamentales a la hora de presentar un espectáculo, no importa de qué tipo: la música, la iluminación y los objetos forman parte de una narrativa esencial al momento de representar un número artístico, como explica Elam, esto aporta a la

problemática del discurso, necesitamos representar de una manera poco convencional y más artístico lo que tenemos como un texto dramático.

Existe semiotización de un elemento escénico cuando este objeto o acontecimiento se transforma en un signo y no en una realidad primera que se remite a sí misma. Lo integramos entonces en un sistema significante, y establecemos su significación, es decir, su valor de signo en el conjunto significado. Cuando el espectador interpreta el objeto percibido como que detenta una función en un proyecto estético, lo semiotiza. La escena es semiotizada cuando se transforma, siguiendo una convención lúdica, en el lugar de una acción simbólica, y cuando se distancia de este modo del mundo real del espectador. Sentencia (o máxima) La puesta en escena es una puesta en marco escénica y una puesta en signo de la realidad. (Pavis, 1996, p. 350).

Como dijimos anteriormente, son los espectadores quienes le otorgan un significado a los signos teatrales, decodificando además sus significados, interpretándolos e inconscientemente haciendo posible la convención escénica respecto a algún elemento y/o elementos colocados en la puesta en escena.

La intención en los elementos puede ser resignificada por el director y los intérpretes, pero también tenemos la parte esencial que es la mirada final del espectador, como afirma Flores:

Si miramos linealmente el proceso de contemplación de una obra, el espectador es el último de los elementos de la tríada: autor, obra, espectador. En dicha ecuación, el peso específico de cada elemento es exactamente el mismo, dado que no puede existir un autor sin obra ni espectador, ni una obra sin autor ni creador, como tampoco es posible pensar en un espectador sin autor ni obra. (Flores, 2018, p. 133).

El espectador cumple un rol necesario respecto a cualquier creación, porque es el que finalmente da una opinión crítica final. Las creaciones van dirigidas a un tipo de espectador y es quien tiene el poder de ver desde fuera el resultado, por ende, sin un espectador, la creación teatral no tiene sentido o, al menos, no tiene el mismo sentido. Podemos considerar todos estos puntos como una ecuación, en la que el resultado siempre dependerá del conjunto del resultado final de los hechos.

En el teatro, hay receptividad cuando el espectador toma conciencia del automatismo de su percepción habitual, y cuando, por contraste, distingue así el objeto estético. Percibe entonces, detrás de la ilusión y del efecto de realidad, los procedimientos literarios y artísticos utilizados en la puesta en escena. (Pavis, 1996, p. 339).

Se considera al espectador un receptor, ya que ve de forma consciente y realista el resultado final de una creación, percibiendo la ficción dentro de la realidad ficcionada que se le presenta. Este mecanismo que Ubersfeld (2002) identifica como denegación, va a ser fundamental para poder decodificar los signos escénicos y semantizar aquello que se le muestra sobre la escena. Ahora bien, así como se pueden encontrar espectadores inexpertos, aquellos que no están habituados a ver espectáculos, se pueden encontrar espectadores expertos, ya sea por estar habituados a presenciar espectáculos o por los conocimientos que tengan respecto al teatro. El creador va a tener la capacidad, entonces, de colocar sobre la escena signos que puedan tener diversos niveles de decodificación para ser comprendidos por todos los espectadores de acuerdo al nivel de experiencia y conocimientos que tenga. Asimismo, el espectador puede ser considerado dentro o fuera del espectáculo, participando activamente de diversas maneras o como un observador o *voyeur*.

Confrontado directamente con el objeto artístico, el espectador se sumerge literalmente en un baño de imágenes y sonidos. Que el espectáculo le sea "exterior" o que lo incorpore, lo involucre o lo agreda, la recepción siempre plantea un problema que atañe a la estética, y que justifica la elaboración de lo que BRECHT denomina "arte del espectador". De este modo se encontraría invertida la perspectiva tradicional de estética. Esta última busca en la obra y en la escena las estructuras de significación, descuidando las estructuras mentales y sociológicas del público y su contribución a la constitución del sentido: "Si deseamos alcanzar el placer artístico, no es suficiente querer consumir cómodamente y por unas monedas el resultado de una producción artística; es necesario tomar parte en la producción teatral misma, ser uno mismo productivo en cierta medida, admitir cierto esfuerzo imaginativo, asociar nuestra propia experiencia a la del artista u oponernos a ésta" (Brecht, 1972). (Pavis, 1996, p. 337).

Consideramos importante la recepción sensorial del espectador al igual que la presentación, como representantes teatrales buscamos el sentir, la significación de las cosas y la realización artística, para eso debe haber una conexión directa con el público al que planeamos hacer partícipe de la obra, ya sea directa o indirectamente. Las generaciones actuales buscan lo sensorial e imaginativo, y para eso queremos incluirlos de una manera cercana y no tan distante al separarlos como espectadores. Pueden ser parte de la escenografía, de la historia, del sentimiento de los personajes, pueden ser mucho más que un oyente, como es el caso del actual teatro participativo con Roger Bernat como uno de sus más conocidos exponentes. Teatro en el que es el espectador el que debe actuar la obra mientras es guiado por los actores y voces en off.

El teatro que se desarrolló en pandemia tuvo que modificarse a un formato completamente nuevo, la plataforma digital. Nos dimos cuenta como intérpretes que el teatro

no puede ser por sí mismo sin un espectador, y aunque en los inicios parecía imposible, pudo lograrse por medios audiovisuales presenciales, lo que sigue siendo un teatro en vivo solo que en la comodidad de nuestra casa, algo que de inmediato se relaciona con el cine, que podríamos decir que es un teatro modernizado. Sin embargo, el cine no es en vivo, que es la enorme separación entre uno y otro, pero eso no quita que podemos incluir sus elementos.

Concluimos que el espectador es una pieza fundamental en el proceso de las creaciones en general, tanto en el teatro como en otras disciplinas de las artes. Son los receptores de toda la información que es creada para generar justamente una opinión. El creador cumple su objetivo cuando es recepcionado por otro-espectador. Los espectadores son tan variados como los tipos de personas, los puede haber expertos e inexpertos, pueden generar una crítica neutra, positiva o negativa, todo depende de su percepción y de cómo fue entregado el mensaje. Como creadores, debemos establecer un vínculo con los espectadores, debemos crear mundos sugestivos en los que pueda habitar durante el espectáculo, donde logre en cierta forma identificarse para así crearse una opinión respecto al tema o situación dramática que se le presente.

Los espectadores tienen el poder de modificar (tal vez inconscientemente) toda la creación desde su sola presencia. En cierta medida, podría decirse que la propuesta de Brecht (1928) sobre este distanciamiento necesario del espectador para poder reflexionar desde la razón sin que las emociones interfieran en su toma de decisiones, cobra otro sentido cuando el espectáculo permite una apertura de sus motivos escénicos exponiendo y develando lo real de la ficción teatral que se está experimentando.

Los espectadores son un elemento fundamental que conforma la llamada triada esencial del teatro: actor, espacio y espectador. Lo que conduce la atención hacia la teatralidad, ya que para que un hecho sea considerado teatro, es necesaria la espectación. Son, finalmente, testigos de cada evento o situación extracotidiana, lo que invita a pensar que el teatro nace por un espectador que presencié y participó de un acontecimiento ritual en tiempos arcaicos.

El espectador se vuelve una pieza fundamental para el teatro, en cualquier medio en el que sea realizado, ya que éste siempre va a ser en vivo, de manera presencial o virtual, la presencia siempre es el punto infalible cuando nos referimos a una presentación teatral. Y es el mismo público quién le da el carácter de acontecimiento mediante la copresencia entre audiencia e intérpretes.

2.2 La hibridación en el teatro: ¿Una nueva forma de teatralidad?

El concepto de hibridación es bastante utilizado en el teatro, la danza, la música, la pintura, etc. Para entender un poco más que es la hibridación o hibridez en el teatro, nos encontramos con una definición que nos hace Alfonso de Toro:

Los criterios de hibridez, transversalidad, transmedialidad y cuerpo fomentan un análisis e interpretación transdisciplinaria, transcultural y transtextual, por ejemplo, el diálogo entre diversos códigos culturales y estéticos de la cultura latinoamericana, europea, norteamericana, afroamericana, africana, musulmana o asiática. El especial el trato que le damos al diálogo transtextual y transcultural abre la posibilidad de un amplio contexto de argumentación y reflexión para la interpretación de diversos objetos culturales en general y para la consideración de diferencias culturales en particular, como también para determinar la función de ciertos discursos (por ejemplo, aquellos postmodernos/postcoloniales, sobre poder, sexualidad, cuerpo, deseo, identidad, géneros, deconstrucción, nomadismo, etc.) que implican una investigación de procesos culturales sincrónicos y diacrónicos que se condensan en puntos de entrelazamientos y cruces, concretizándose en el artefacto cultural y adquiriendo una sólida representación social y estética. (De Toro, 2003, p. 297).

El autor incluye en su definición, un cruce entre culturas y de sus diversos códigos textuales, culturales y estéticos, colocando como ejemplo, las diferentes interpretaciones de objetos considerados universales, entre ellos, los discursos sobre la sexualidad, el cuerpo, la identidad, entre otros. De Toro se refiere a las diferencias que existen entre una interpretación hecha desde Norteamérica con una hecha desde la India. Son formas diferentes de ver y comprender un mismo concepto. Por ende, lo que se logra con la hibridación es entrelazar esas formas para crear algo nuevo que nos permita una visión más amplia y rica del fenómeno o del objeto en cuestión. Lo que el autor llama una representación social universal.

La hibridación sería, en este sentido, un intento por llegar a una interpretación otra, una tercera interpretación que aúne las distintas opiniones y puntos de vista, en donde ambas partes se vean favorecidas y puedan llegar a un punto medio de negociaciones que constituyan algo nuevo que guarde huellas de las visiones que le dieron origen. A su vez,

Uno de los autores contemporáneos más influyentes en el estudio del fenómeno en el campo de las ciencias sociales, es el analista Néstor García Canclini, quien designa la hibridación como la combinación de estructuras y procesos que en la cultura existían de forma separada, y que juntos forman nuevas organizaciones, la mayor de las veces con prácticas y sentidos novedosos. Como lo hemos mencionado en anteriores investigaciones, la hibridación corresponde a un término derivado de la biología o más bien extrapolado de esa disciplina para señalar fenómenos en los que la promiscuidad de las especies genera nuevos productos. (Villalobos y Ortega, 2012, p. 34).

Lo que nos lleva a aquello que nos convoca en esta investigación, donde analizaremos las hibridaciones que han hecho los cineastas estudiados entre los lenguajes propios del cine y del teatro. Si bien, se analizan los elementos teatrales presentes en los films, finalmente comprenderemos que esta forma de unir ambos lenguajes es, más bien, una hibridación, pues su imbricada relación hace que se transforme, más que en un intercambio, en una negociación que crea un tercer lenguaje. Ahora bien:

Es de anotar que en este sentido la hibridación no fija su atención en las contradicciones que imposibilitan las mezclas, sino que únicamente celebra las alianzas azarosas, que tienden a aplanar las situaciones intermedias, surgidas por la interacción de los sujetos; por ejemplo, las relaciones generadas en las producciones artísticas locales que no son ajenas a los sistemas culturales, la mayoría de las veces tienden a presentarse como homogéneas, planas y lisas, sin mostrar las tensiones surgidas, las aristas y los intersticios que sugieren nuevas lecturas que a primera vista no se apreciaban, pero que, por medio de una superación dialéctica se puede conocer a un nuevo tipo de sujeto a través del reconocimiento de las diferencias, en su interacción con otros individuos. (Villalobos y Ortega, 2012, p. 36).

De esta manera, todas las hibridaciones de elementos del teatro y del cine han tenido éxito, pues, “Todos ellos componen discursos vitales en la polifonía actual contra toda voz totalitaria.” (Villalobos y Ortega, 2012, p. 37). Ya que es el origen de una forma intermedia entre ambas disciplinas. Lo que nos hace cuestionarnos ¿Cómo realizar una hibridación y no solo un intercambio o préstamo de elementos de un lenguaje a otro? Es lo que intentaremos dilucidar. Para ello, discutiremos, en primer lugar, el tema de la teatralidad en el proceso y los mecanismos de hibridación, para luego finalizar este capítulo, con la negociación que implica la creación de un tercer lenguaje.

Existen diversas formas y mecanismos de hibridación, en nuestro caso, de elementos teatrales y cinematográficos. Una de ellas, la podemos evidenciar en el denominado teatro postmoderno que recurre a una mezcla cultural, y multicontextual. Pavis, define la hibridez artística como algo autónomo y específico y para ello, refiere al pensamiento de Dominique Baqué:

La diferencia entre la hibridez posmoderna y el montaje modernista, como el de Eisenstein o un Vertov del cine, o un Brecht en el teatro, allí donde el montaje de los años 20 iba en consonancia con la noción de la vanguardia, el mestizaje contemporáneo es postmoderno, lo que equivale decir que interviene después del desgaste de los esquemas modernistas, o sea, que ya no cree en la posibilidad de producir una imagen nueva,

original, sino que aboga por una cita y el reciclaje de las imágenes, por la reapropiación de estilos. (Pavis, 2016, p. 167).

Baqué, nos aclara que la hibridación es una operación característica de las obras postmodernas, sin embargo, pensamos que más que un reciclaje por desgaste de los esquemas modernistas, se trataría de una operación transdisciplinar, lo que constituye un avance que se suma a ciertas operaciones que el teatro y el cine modernista ya estaban realizando, como ejemplo de ello, tenemos el teatro de Kantor, un híbrido entre teatro, cine y pintura (podemos agregar arquitectura si queremos). Cabe señalar que uno de los primeros autores en hablar de hibridación en las humanidades fue Mijaíl Bajtín, lingüista ruso que se refirió al tema en la década de los años 30, como “(...) un sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico; un sistema que tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro lenguaje.” (Bajtín, 1989, p. 177), y continúa diciendo, que es una:

(...) construcción híbrida al enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos «lenguas», dos perspectivas semánticas y axiológicas (Bajtín, 1989, pp. 121-122).

Es decir, que se trata de un diálogo, una mezcla de lenguajes distintos que conducen a un intercambio o negociación y, por ende, a un tercer producto, un tercer lenguaje. Pablo Lanza (2020), aclara que David Duff, ha definido la hibridación en el cine, como “el proceso mediante el cual dos o más géneros se combinan para formar uno nuevo o un subgénero, o por el cual elementos de dos o más géneros se combinan en una obra” (Duff, 2000, p. 14).

En este sentido, se podría decir que esta operación de hibridación que se presenta fuertemente en la época posmoderna, podría ser una nueva forma de teatralidad. se hace necesario entonces, revisar los postulados de Lehmann acerca del teatro posdramático, que es una clasificación o categoría que postula el autor para identificar y analizar aquellas expresiones teatrales que escapan de las características convencionales de la teatralidad, aquellas que rompen con la estructura del drama y que gestan un nuevo tipo de expresión escénica. Lehmann afirma que:

El estado es una figuración estética del teatro que muestra una *figura* más que una historia, aunque actúen en ella actores vivos. No es casualidad que muchos artistas del teatro posdramático provengan de las artes plásticas. Así, el posdramático es un teatro de estados y de formaciones escénicamente dinámicas. (2011, p.120).

Y es por ello, que se consideraría posdramático a una hibridación transdisciplinar, pues mezcla otras disciplinas con el género teatral y mediante ello, se le da relevancia a otros aspectos de un montaje, ya sea la visualidad, la sonoridad u otras materialidades heredadas de otras áreas. A su vez,

Un principio universal del teatro posdramático es la des-jerarquización de los medios teatrales. Esta estructura no jerárquica contradice de modo aplastante la tradición, que ha preferido evitar la confusión y ha optado por un modo de conexión hipotáctico que gobierne la supraordenación y subordinación de los elementos para la producción de armonía e inteligibilidad. De este modo, en el teatro posdramático los elementos no se entrelazan de forma unívoca mediante la *parataxis*. (2011, p.150).

La des-jerarquización en el teatro es la principal característica de lo posdramático, debido a que en tiempos anteriores lo más relevante en un montaje teatral era el drama, o dicho de otra forma, el texto y la construcción textual y estructural del montaje. Un legado que dejó establecido Aristóteles en su *Poética* (335 a.C.), con su regla de las tres unidades: principio, medio y fin. Claramente, de un tiempo a esta parte las cosas han mutado en demasía, por lo que hoy casi el cien por ciento de las obras poseen algunas de las características de lo que Lehmann ha catalogado como posdramático, hibridando distintos lenguajes y materialidades, manteniendo una des-jerarquización de roles, fragmentando la narración, entre muchas otras.

2.3 Tercer Lenguaje: Una negociación disciplinar

Consideramos que se puede llamar “tercer lenguaje” al producto entre estas hibridaciones disciplinares, ya que naturalmente se genera algo nuevo que se ubica en un lugar intermedio, un espacio liminal entre los dos ámbitos, en este caso: teatro y cine, que no llega a ser cien por ciento una cosa u otra, sino, un lenguaje hibridado que se posiciona en un espacio ambiguo entre ambos. Para poder definir este concepto, debemos recurrir a lo que se concibe como tercer espacio: “¿Qué es este Tercer Espacio? Es el intento de escribir en los intersticios de relatos pasados y de la cultura actual.” (De Toro, 2000, p.74).

Claramente, ese *in-between*, es decir, ese ‘entre’, se refiere a este espacio intermedio que mencionamos y que es el resultado de la combinación entre dos cosas, que al combinarse,

van a generar espacios intersticiales que servirán como puentes o espacios de tránsito entre las huellas de uno y las huellas de otro. En este caso, entre las huellas de lo teatral y las huellas de lo cinematográfico: de un pasado como huella a un presente como nuevo espacio híbrido. Estos intersticios conforman también una forma de grieta, de agrietar un lado y otro para permitir la contaminación, la mezcla, las fugas y tránsitos de un lenguaje a otro.

Encontramos también el tercer espacio abordado desde el ámbito terapéutico del teatro, exponiendo cómo, dentro de la diferencia, es posible encontrar señales creativas que son un aporte para la escena chilena contemporánea. Aquí se explica que la intersección entre dos otredades, ocupan este lugar liminal que es un espacio nuevo que surge mediante una hibridación.

El intercambio conjunto, en el que aparentes incompatibilidades y contradicciones culturales se encuentran unas con otras, lleva a los actores a comunicarse y relacionarse entre ellos. En esta intersección surge el 'tercer espacio', en el que las respectivas diferencias, los sentimientos de pertenencia y significados opuestos están presentes, y al mismo tiempo recreadas y connotadas con nuevos significados culturales en el proceso de comprensión. (O'zbek/Wohlfahrt en Baumann y Schimpf-Herken, 2015, p. 85).

Esta definición aporta otro significado importante de los mecanismos de hibridación, el de la negociación entre incompatibilidades y contradicciones como un valor agregado y no como un problema, es decir, que al dialogar lenguajes diversos, estas diferencias contradictorias acrecientan las posibilidades de relación entre ambos y se ven recreadas con nuevos significados. Por ello, este tercer espacio es una operación transdisciplinar, pues una disciplina y otra se traspasan y trascienden entre sí.

Cabe señalar que este término de tercer espacio proviene de Winnicott (1971), quien propuso los espacios de traspaso, término adoptado por los Estudios Culturales y denominado por éstos como tercer espacio. Al respecto, Winnicott afirma que "Este tercer espacio (...) es un espacio intermedio de experiencias, en el cual la realidad interna y la vida externa influyen de la misma forma." (1971, p. 11).

Para Bhabha (1994), el tercer espacio comporta una característica esencial, la ruptura de las estructuras de jerarquización de los componentes que se hibridan. En el tercer espacio, se invalidan y se anulan los antagonismos debido al mecanismo de hibridación, lo que permite renovar las posibilidades de resignificación de cada parte que participa en esta negociación, donde cada disciplina, en nuestro caso, pierde y gana algo. Este tercer espacio, para el autor, es un espacio de relaciones, el que la traducción es una herramienta o mecanismo de la hibridación que insta a crear o situarse en un lugar heterogéneo en donde van a interactuar las

diferencias. (Bhabha, 2002). De esta manera, este tercer espacio, que es este tercer lenguaje creado por los cineastas que estudiamos, tiene un poder transformador, dinámico y emancipatorio, pues desestabiliza las pertenencias o purezas y los binarismos disciplinares para reflexionar sobre las eficacias de los espacios otros que transforman las formas de ver el mundo y de habitar en él.

2.4 Propuesta estético creativa para el teatro chileno contemporáneo

En este punto, nos centraremos en la propuesta estético-creativa para el teatro chileno contemporáneo y que surge desde la reflexión realizada en esta tesis acerca de la hibridación que crea un tercer lenguaje y que va a cambiar las formas de concebir la teatralidad. A su vez, cabe mencionar que las ideas creativas están inclinadas a ser una extrapolación desde el cine al teatro, vale decir, extraer ciertos elementos que posee el género cinematográfico y que se podrían incorporar a la escena teatral contemporánea nacional, para expandir y enriquecer las posibilidades de creación.

El uso de la imagen en el cine es sumamente relevante, puesto que podríamos decir que este es el “arte de las imágenes” y de la composición, pues se sostiene a través de las mismas. Sin embargo, hay ciertas diferencias, como pudimos ver, entre el tratamiento de la imagen como composición en el caso del teatro y que en el cine se podría decir que va más orientado a la construcción compositiva de la imagen, dándole un peso narrativo único y preponderante, tanto así, que si se quitan ciertas tomas se corre el riesgo de desarticular la trama. El teatro, al tener un carácter presencial e inmediato, permite la repetición en el ensayo antes de ser expuesta la obra ante los espectadores, a su vez, al tener un carácter performativo, es mutable por esencia, ya que en escena son muchos los factores externos que van a impactar en él y modificar el acontecimiento teatral, como lo denomina Fischer-Lichte (2011). De la misma manera, la relación entre los espectadores y la trama y entre los espectadores y los actores puede modificar de muchas formas lo que sucede dentro del escenario, pues desde ambas partes del espacio teatral, los participantes del hecho escénico (actores y espectadores) se ven en sujetos a situaciones que exceden el montaje, lo que permite que aunque se modifique de cierta forma una obra, esta será la misma, puesto que el teatro lo permite al ser un arte del instante, del aquí y ahora, un arte que transita entre la presentación performativa y la representación teatral.

Por otro lado, el cine tiene la posibilidad de editar aquellas escenas que no entran en la visión del director o aquellas equivocaciones de los actores las veces que sea necesario y éstos cambios previos a la muestra ante los espectadores no alterarán nunca el resultado final, es decir, en ese sentido no es mutable, puesto que es una filmación que cada vez que sea expuesta será la misma, ya que todo aquello que contiene ya sucedió en un tiempo desplazado, el pasado.

Algo que podemos destacar desde el cine, es la posibilidad de utilizar diversos planos y movimientos de cámara, algo que se ha utilizado poco en el teatro, y que podría radicalizarse: la multifocalidad.

Una de las cosas por las que se destaca el cine, es por sus diversos ángulos de enfoque al mostrar la escena, el teatro tiene una vista de plano general, por lo que sería interesante poder dar un enfoque específico a cada escena, por ejemplo, colocando una pantalla en el fondo o tercer plano, donde el espectador pueda tener un plano general y en la pantalla, el primer plano de los actores.

Un ejemplo de ello, es la obra “Babele” (2017) de la compañía italiana Teatro dall'Argine (Bologna). En la obra, un dibujante de cómics porta una cámara en su frente y va dibujando lo que sucede en escena (dentro de la escena) y lo que va dibujando y observando, los actores y el espectador se va proyectando simultáneamente en una pantalla situada en el fondo del escenario. (Cattaneo, 2018).

Otra opción es la de instalar cámaras ocultas en la escenografía, dirigidas por un mando de control, lo que daría la sensación de estar viendo una película en vivo. También, se podrían instalar rieles en el suelo del escenario por donde transiten pequeñas cámaras que puedan imitar los movimientos de cámara utilizados en el cine y abrir la espacialidad al espectador.

Sabemos que una de las grandes ventajas que tiene el cine, es la posibilidad de filmar en múltiples locaciones, dentro y fuera del set, algo que en el teatro es más complejo, ya que se desarrolla en vivo. Por lo que podrían registrarse en vivo y simultáneamente algunas escenas en espacios fuera del escenario para ser transmitidas en el escenario durante la función. Esta propuesta se ha dado en variadas ocasiones, un ejemplo de ello es la obra “Off off off ou sur le toit de Pablo Neruda” (1986) del chileno exiliado en Canadá Alberto Kurapel, obra que posteriormente fue llevada al cine por el cineasta Jorge Fajardo. En esta

obra teatral, las escenas de tortura se están mostrando en escena en pantallas instaladas en el espacio y siendo registradas fuera del escenario al mismo tiempo que ocurre el hecho escénico. En cambio, las escenas de escape del protagonista, han sido filmadas previo a las funciones y proyectadas luego en la escena para permitir a los personajes dialogar con la imagen cinematográfica. (Cattaneo, 2016).

Como podemos ver, los espacios múltiples que tiene un teatro al incluir las tecnologías del cine, abren posibilidades infinitas de hacer partícipe al espectador y de darle distintos ángulos de atención, abriendo la obra a múltiples significados. Estas obras podrían ser clasificadas dentro de lo que Lehmann ha denominado el teatro posdramático, un teatro que ha incluido entre sus características la multiespacialidad, multifocalidad y la performance, entre otras, y que han permitido comenzar a discutir nuevas formas de concebir la teatralidad.

Ahora bien, en cuanto a las posibilidades lumínicas, las tecnologías del último tiempo también dan la posibilidad de crear lenguajes híbridos, al utilizar recursos multimediales que abran otras formas de involucrar al espectador. El uso de luces led que interactúen con los movimientos de los actores en el espacio de los espectadores es un recurso que se utilizó en algunas propuestas de Laurie Anderson, como la obra “The end of the moon” que presentó en Madrid en el año 2006 en el Festival de otoño. Obra que combina teatro, música, performance y danza y que fue el fruto de una larga investigación de dos años residiendo en la NASA. En la obra se reflexiona acerca de la relación del hombre con las tecnologías y su uso como instrumento de dominio y no de cooperación. La artista interdisciplinaria, presenta un espectáculo que utiliza la nanotecnología, la ingeniería robótica y las ciencias para hacer vivir experiencias poéticas cercanas a lo cinematográfico al espectador: “Entre las imágenes de las pisadas del hombre en la Luna, la pantalla intercalaba el registro en vivo de una minicámara en el arco del violín. Los monólogos de Anderson tuvieron subtítulos digitales.” (El clarín, 24/02/2017).

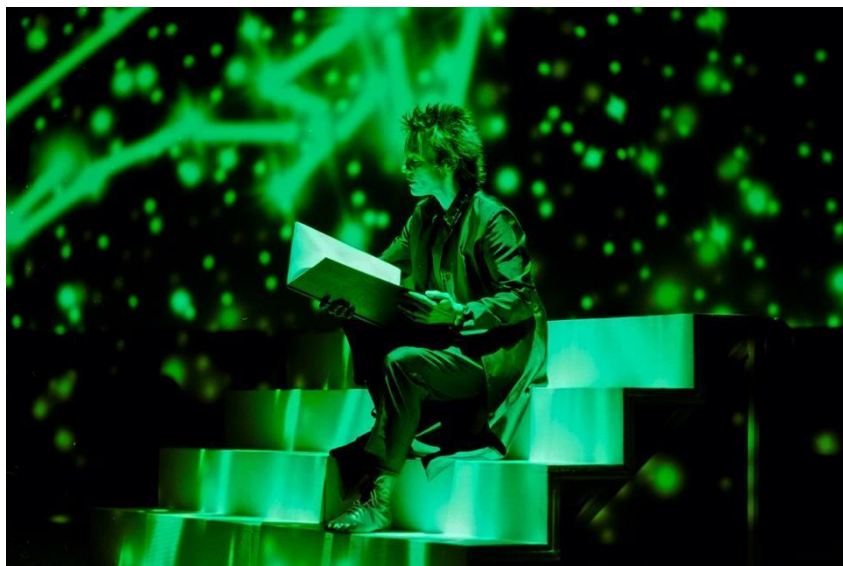


Fig. n° 39: Escena de la obra “The end of the moon” (2006) de Laurie Anderson.
Extraída de <https://productesmadeinmartillopis.blogs.upv.es/2018/11/19/459/>

La realidad virtual ha sido incorporada recientemente en videojuegos y celulares. Actualmente se ha sumado el teatro con la obra “Chalkroom” (2017) de Laurie Anderson y Hisin-ChienHuang, en donde introduce al espectador con las gafas de realidad virtual y a su alrededor verá palabras en grafitis blanco y negro, el recorrido va siendo guiado por la misma Laurie Anderson, generando una experiencia virtual y sensorial, expandiendo la imaginación y descubriendo que no ésta tiene límites.

Decidimos incluir en el teatro la banda sonora del cine, pues:

Técnicamente la banda sonora no es solo la música, incluye todo el sonido de la película, como los diálogos, los ruidos, etc. El telón sonoro, es el complemento acústico que se añade a una película. La música para cine es lo que denominaríamos como programática, es decir, sigue un programa, el argumento y tiene como función resaltar la acción de la imagen. (Montoliu, 2009, p. 3).

El cine utiliza la música como un actor más, si bien, puede en ocasiones pasar desapercibida y formar parte del ambiente para generar una atmósfera, puede acompañar los sentimientos o la descripción misma de los actores. En el teatro, la musicalización es escasa y precisa, por ello, es interesante considerar bandas sonoras más cercanas a lo cinematográfico que acompañen las propuestas escénicas.

Ahora bien, el espectador se ha visto durante bastante tiempo ubicado en butacas situadas frontalmente respecto al escenario, cosa que cambió abruptamente en la década del

60. La obra hoy, puede desarrollarse alrededor de los espectadores o bien en el centro con un escenario giratorio, dando una expectativa más amplia y haciéndose partícipe espacialmente de la obra, en donde el enfoque en si va a ser aumentado por las cámaras mencionadas anteriormente y la posición del escenario en cuanto a las clásicas butacas, planeamos ampliarlo.

Como bien comenta Duchamp, “El artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones, para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”. (2012, p. 87).

Los escenarios han sido modificados para dar distintas miradas, como lo hizo Ramón Griffiero en su obra “Río abajo” (1995), en la que muestra un edificio abierto exponiendo ante el espectador las habitaciones en paralelo, algo similar a lo que hace el film Dogville (2003) cuando dejan a la imaginación del público las estructuras espaciales.

No podemos dejar de mencionar obras que han utilizado una hibridación cine-teatro, como la obra “House of no more” (2004-2006) de Big art Group, en donde podemos ver a la protagonista perseguida por un asesino. La obra se presenta con una pantalla verde de las utilizadas en el cine para escenas que serán completadas por medio de animaciones computacionales, tres pantallas y camarógrafos visibles grabando a la protagonista. En las pantallas se puede ver el fondo de una casa, efecto creado por la pantalla verde, todo relacionado con la edición cinematográfica pero en vivo, dando un efecto único e innovador a partir de este elemento cinematográfico. El espectáculo, es una hibridación entre un rodaje en vivo y teatro, pues los actores están en vivo y los espectadores están presentes en todo momento, siendo testigos y partícipes de esta puesta en escena teatral-cinematográfica.

Otro punto a considerar, es la implementación de lo que podemos llamar teatro 4D, que en el fondo se trata de la creación de butacas interactivas multisensoriales, que se moverían en momentos determinados, estimulando al espectador con aromas, viento, temperaturas cambiantes, entre otras.

Estas experiencias se han llevado a cabo en el cine desde la realidad virtual, como por ejemplo, la compañía tecnológica D-Box, quienes implementan asientos en movimiento que se sincronizan con la película, buscando obtener otra experiencia para el espectador. Los asientos tienen un costo para cubrir una sala pequeña de 160,000 dólares por cada 40 asientos. Lo que nos dice que para implementar estos efectos, se debe contar con un alto presupuesto.

En síntesis, vemos la relevancia del concepto de hibridación como algo que ha estado presente en la existencia desde sus inicios primigenios, y que gracias a ello las artes han ido evolucionando mediante la contaminación desde otras áreas. En esta época contemporánea, surge como algo esencial, debido a la globalización e implementación de la tecnología en la vida de los seres humanos. Es así, como estas hibridaciones están produciendo terceros lenguajes transdisciplinarios que aún no poseen una categorización, y que todavía son incipientes en su grado de significación y entendimiento, pero que aún así, expanden y son un aporte para las áreas creativas y de conocimiento. Cabe decir, que en ello consiste la creación y sus infinitas posibilidades. Finalmente, asumir que el arte es algo que va mutando en conjunto con el desarrollo humano en todos sus ámbitos, tanto como sociales, económicos y tecnológicos, y de esta forma llenando las necesidades internas del ser.

Conclusiones

Para concluir esta tesis, partiremos recordando nuestra pregunta de investigación: ¿de qué manera, la hibridación de elementos teatrales y cinematográficos realizada por Julie Taymor y Peter Greenaway crean un tercer lenguaje que permite repensar la teatralidad?

La pregunta fue respondida por medio de los objetivos planteados que nos permitieron ir guiando las búsquedas y reflexiones en cada capítulo planteado. Así, lo primero que determinamos fue que desde tiempos remotos, el ser humano ha tenido la necesidad de transmitir su interioridad mediante distintos mecanismos, aquellos que mediante diferentes hibridaciones han dado como resultado terceros espacios liminales que han mutado en las artes que hoy concebimos en nuestra cotidianeidad. Para entender el cómo se dieron aquellos traspasos, tuvimos que transitar por diversas áreas disciplinares y épocas que marcaron un precedente en la historia de las artes a estudiar, y que fueron cruciales al momento de influir drásticamente en ellas.

Así, pudimos confirmar que el cine, al haberse exiliado del teatro, de igual manera posee elementos que son propios de él, tales como la representación, o dicho de otra forma, el crear una ficción buscando la verosimilitud para alcanzar una identificación en el espectador, así también, la necesidad de que los artífices de esta ficción sean intérpretes con una actuación más moderada que en el teatro, como sentenciaba Bresson (1975), para quien en el cine se necesitaba de “modelos” y no de actores que “fueran” no que “parecieran, y es por ello que muchas veces este director no contrataba actores, sino que extraía “personajes” de la vida real. Todo ello, debido a la cercanía de la cámara, es decir, al formato en el que se presenta la historia ficcionada. Asimismo, no podemos negar que el cine, al estar mediado por la tecnología, fue adquiriendo a través de los años y su evolución, elementos que le pertenecen y lo separan aún más del arte teatral, tales como su diferencia más evidente y principal: el hecho de ser grabado y retransmitido infinitas veces. Actualmente, el cine sigue mutando y creciendo gracias a los avances de las tecnologías, sumándole efectos especiales, la edición y nuevas técnicas como las pantallas de croma, entre muchas más.

El teatro, por otro lado, al poseer un origen ritual y al ser necesariamente presencial, le entrega otro valor a la ficción, generando otro tipo de “experiencia” que se comparte entre seres humanos presentes en un acontecimiento convivial, y que a su vez, le ha ido entregando un gran porcentaje de performatividad y riesgo, puesto que estamos en una era en que la performance ya se fusionó con el teatro, otorgándole elementos propios mediante una hibridación, y derivando en lo que hoy entendemos como teatro posdramático.

Por esta razón, podemos decir que estas dos disciplinas (cine y teatro) se fueron “distanciando” al tomar caminos diferentes, sin embargo, en la actualidad podemos apreciar una mayor conexión entre sus elementos constitutivos al permearse con otras disciplinas y lenguajes, lo que ha abierto la posibilidad de experimentar con nuevos mestizajes. Estos mestizajes, que conforman hibridaciones disciplinares, crean un tercer lenguaje, recordando que ello implica una no-jerarquización de las disciplinas que se hibridan (siguiendo la definición de Tercer espacio dada por Homi Bhabha, 2002).

Este tercer lenguaje es el que han creado grandes realizadores cinematográficos como Julie Taymor en *Titus* (1999) y Peter Greenaway en *El Cocinero, el Ladrón, su Mujer y su Amante* (1989), por citar dos obras cinematográficas que demuestran claramente sus mecanismos de hibridación.

Estos cineastas logran crear nuevas formas de concebir estas áreas artísticas, y estimularnos a generar nuevas reflexiones en torno la teatralidad y a su replanteamiento hoy, en un contexto en el que se prueban constantemente los límites entre disciplinas y se llega a creaciones que según las definiciones tradicionales de teatralidad, serían inclasificables. Por ello, como una de las propuestas que hacemos, consideramos que el concepto de teatralidad debe ser abierto para que en él quepan otras expresiones y lenguajes que hoy se manejan en el teatro.

Como respuesta a nuestra pregunta de investigación, pudimos constatar que ambos cineastas crean un tercer lenguaje que no jerarquiza ni el lenguaje del cine ni el del teatro, a pesar de que el medio por el que transmiten el mensaje es audiovisual. Por ende, el medio no siempre es el que va a determinar la disciplina que se aborda, mucho menos en estos tiempos, donde la hibridación es una constante en todas las disciplinas artísticas. A su vez, pudimos determinar los mecanismos de hibridación utilizados por los cineastas. En el caso de Taymor, desde un inicio impone un lenguaje teatral que va acrecentándose durante el film hasta la escena final donde traslada al espectador al escenario teatral del coliseo romano y comprendemos que hemos estado presenciando una obra de teatro isabelino. Asimismo, los componentes que va introduciendo a la película son eminentemente teatrales: teatro dentro del teatro, juegos espacio-temporales, máscaras y maquillaje teatral, escenografía, entre otros. En el caso de Greenaway, podemos ver que parte ya situando al espectador en el teatro al

abrir el telón para dar inicio a la obra, utilizando planos frontales e iluminación propia del lenguaje teatral. Estos mecanismos de hibridación que realizan, crean un tercer lenguaje que permite repensar la teatralidad, pues ya no es posible situar la definición tradicional de este concepto a un tercer lenguaje que amalgama componentes de ambas disciplinas para presentarlas sin jerarquía alguna. Por ende, pensamos que hay que replantearse el movilizar el concepto de teatralidad hacia líneas de fuga rizomáticas que permitan abrir sus sentidos a otros múltiples lenguajes y expresiones que no siempre fueron consideradas como teatrales. Para ello, hemos querido hacer una propuesta de reflexión en torno a cómo sería aplicar elementos cinematográficos al teatro nacional, no queremos decir con ello, que nunca se haya realizado esta propuesta, sino, que no se ha reflexionado lo suficiente en las implicancias que ello tiene para las artes nacionales y para nuestra propia concepción de teatralidad.

Al realizar la investigación, confirmamos que el teatro puede enriquecerse mucho del cine, ya que comparten varios puntos en común. Además, el espectador del siglo XXI, debido al gran avance tecnológico, disfruta con los elementos fantásticos que el cine le otorga mediante efectos especiales, compartiendo la tribuna con el teatro pero con otros medios expresivos. Las generaciones actuales muchas veces se quejan de sufrir un inmenso vacío creativo, imaginativo y emocional. Estas son las consecuencias del exceso y velocidad de información mediada por las tecnologías, lo que hace que se enfrenten a un mundo casi resuelto en donde obtienen una respuesta en menos de diez segundos. Esta avalancha de datos de fácil acceso, provoca una especie de inercia para crear e innovar el mundo desde un punto de vista personal, algo que se vuelva único. Esta investigación se orienta a incluir estos elementos para poder generar una especie de *acercamiento* del espectador, con un teatro en donde no se sienta externo a una presentación, sino que forme parte de ella y se reconecte con el otro-ser humano, algo que los mismos avances tecnológicos han limitado profundamente.

Por ende, concluimos que el espectador es un eje fundamental en estas dos áreas disciplinares, ya que ahora cumple otro rol en el montaje total. Su inclusión, ya se ha hecho anteriormente con el surgimiento del teatro participativo, por ejemplo, que le otorgó el rol de intérprete. En este caso, la mixtura entre cine y teatro, podría llegar a provocar la sensación de estar dentro de la sucesión de hechos que ocurren en una obra, a modo de *voyeur*, cosa que logra Peter Greenaway en el film estudiado o a modo de saltos espacio temporales como consigue Julie Taymor en *Titus* (1999). De esta manera se estaría consiguiendo la copresencia de la que Jerzy Grotowski hablaba en *“Hacia un Teatro Pobre”* (1968), en donde intérpretes y espectadores vivencian un acontecimiento teatral en el que se remueve

algo dentro de ellos, y se conectan con otros seres humanos en un acto ritual; algo que vemos muy necesario en una época donde la tecnología está proponiendo otros actos rituales que tienden a alejar, distanciar y simplificar ciertas relaciones humanas, sobretodo después de haber vivido una cuarentena producto del Covid-19, en que las plataformas virtuales fueron las encargadas de “acercarnos en la distancia”, es decir, la presencia virtual no física, algo que consideramos, es intrínseco al ser humano y que está relacionado con su salud mental, habilidades blandas y la empatía.

Ahora bien, respondiendo a nuestras preguntas secundarias: ¿Se pueden mezclar elementos cinematográficos y teatrales para llevarlos a la escena teatral?, ¿Cómo serían los procedimientos de estos trasposos?, ¿El medio definirá la disciplina? Podemos decir que es posible e incluso recomendable hibridar elementos de diversas disciplinas formando un tercer lenguaje en donde ninguno tenga el protagonismo. En nuestro caso, los elementos cinematográficos que se pueden incluir y que suscitan un avance significativo, en especial en lo que se refiere a la forma de la narración e interpretación del texto dramático, son:

- a) Hacer parte al espectador de toda la experiencia de la obra, tanto física como emocionalmente, propiciando un crecimiento y fortalecimiento de las artes escénicas, pues es sabido que el cine posee mayor difusión y llegada al espectador.
- b) En concordancia con lo expuesto, para llegar a aquellos fines, la música cobra un rol preponderante, pues comprobamos que tiene directa relación con las emociones del espectador y con el tempo/ritmo de un montaje, por ende, no solo ayudaría a darle vida a la escena, sino que haría que el público se conecte con esa parte que está bloqueada en ellos, y que solo las vibraciones de la música puede estimular.
- c) También, con la incorporación de luces led alrededor del espacio de las butacas, pues conectaría con el ambiente como si fuera parte de la escena, dejando atrás el enfoque de un escenario único y del espectador en penumbras, abriendo aún más la multifocalidad.
- d) Los asientos deberían acompañar de una forma estimulante a nivel físico. Por ejemplo, si en la obra sucede un terremoto, los asientos podrían emular dichos movimientos.
- e) Los parlantes en conjunto con la iluminación y la inclusión de cámaras en escena, ayudarían a entregar una experiencia multisensorial, ya que, con estos simples elementos estaríamos estimulando tres de los cinco sentidos del ser humano, por lo tanto, estaríamos

incitando a la participación, directa e indirectamente. Estas sugerencias se pueden llevar a cabo dependiendo de la interpretación de cada obra y dependiendo si esto aporta o no a la presentación sin ser un distractor.

Todo esto definitivamente aporta a traspasar las limitaciones espacio-temporales que implica el teatro de sala, sin quitarle una de sus mayores virtudes, la capacidad de fomentar la imaginación de los espectadores para completar las imágenes que se proponen en escena, con los significados que estarán siempre relacionados con sus propias experiencias de vida. De esta manera, se le otorga un rol de creador, abriendo el sentido de la participación del espectador en el teatro. Pues sabemos que el espectador es capaz de semiotizar lo que observa, y de esta forma, decodificar el material significacional que se le entrega, otorgándole de esta manera, nuevos significados a lo que observa que difieren de las interpretaciones de los otros espectadores.

La forma en que Julie Taymor lleva una hibridación desde el teatro al cine es compleja en muchos aspectos, uno de los más significativos podría ser la implementación del metateatro dentro de un film. Esto hace evidente el hecho de que es una representación, al estar grabada gracias al formato cinematográfico. A su vez, añade una atmósfera surrealista, mediante el trabajo de la imagen, en que incluye elementos cotidianos a ambientes y épocas en donde no sería común de ver, como por ejemplo, cuando nos referimos a los automóviles en diferentes escenas de Titus, considerando que se presentan en una época en donde no existían. La forma en que normaliza esta situación ya es una forma teatral, porque no incluye estos elementos como una sátira, sino que tienen el objetivo de generar una convención acerca de la repetición de hitos de la historia de la humanidad en las diversas épocas, en este sentido, es un signo que insta a la activación de la memoria para que ésta nos advierta de lo actual, que nos haga relacionar estos hechos con los peligros de su repetición.

La resignificación de materialidades y elementos que Taymor aplica en toda la película, es de hecho un ejercicio teatral. El lenguaje que utilizan los intérpretes se mantiene fiel al texto original. A pesar de ser un lenguaje muy complejo, logra modernizar la situación manteniendo una actuación shakespeareana, a través de la supervisión de Cecile Berry del verso isabelino.

A su vez, Peter Greenaway, nos lleva a una hibridación lumínica y escénica, en dónde además mixtura la pintura, utilizando una gama cromática de colores primarios de forma

precisa, sobre todo para provocar atmósferas sugerentes y llenas de significado. Tiñe toda la escena de un color, incluyendo los vestuarios de los personajes, haciendo evidente su intención a través del color. No sólo incluye elementos teatrales, sino que también una época específica de la pintura dónde la simetría, que llevará a cabo en las escenas exteriores, aporta una especie de “efecto espejo”. Así, un lado está totalmente equilibrado con el otro en cuanto a personajes y escenografía. Al mismo tiempo, le asigna significados a los ambientes, como mecanismo descriptivo literal de cada situación. Por ejemplo, al tratarse de escenas desagradables, él llena el ambiente de carne descompuesta y animales muertos, provocando una reacción inmediata en el espectador.

Lo que más nos impacta de Greenaway, es que a pesar de ser un film y no una performance, nos va dirigiendo como espectadores como voyeurs, el espectador pasa a ser un personaje anónimo y un testigo de todas las escenas, sin saber lo que va a suceder, siendo muy imprevista la trama. Algo muy teatral y performático para ser presentado así en un film y de manera tan original. De esta manera, el camarógrafo que avanza por las escenas se convierte en los ojos del espectador.

Por todo ello, consideramos que poner en discusión un tema tan poco abordado en el teatro nacional, como es la hibridación como nueva forma de teatralidad, es fundamental, ya que si bien la tecnología ha avanzado y se ha ido incorporando en representaciones puntuales, en Chile todavía no es un hecho. La hibridación que proponemos consta de incluir elementos cinematográficos y sugerimos que las representaciones actuales sean paulatinamente hibridadas con el tiempo. Las generaciones actuales sufren de un alejamiento en lo que son las representaciones teatrales, se ha ido perdiendo el interés genuino de una interpretación en vivo como lo hace el teatro, ya que el cine incluye la tecnología para lograr ese acercamiento. El teatro tiene la presencialidad que el cine carece, pueden conectar como espectadores con un otro, vivir un sentimiento y compartirlo en un tiempo presente. Esta hibridación, como muchas otras, se suma a las amplias posibilidades que nos brindan los avances tecnológicos. La hibridación comienza desde nuestra existencia y gracias a ella se han dado nuevas disciplinas y mezclas que fortalecen las demás de una manera enriquecedora. El acercar y hacer partícipe al espectador es nuestro objetivo como artistas, representar realidades, historias y momentos que queden en la perpetuidad de la historia.

La hibridación que nos presentan estos cineastas nos hace repensar lo que es la teatralidad, que si bien tiene muchas interpretaciones, en esta tesis se demuestra que es una representación con un espectador, un actor y un escenario, tal como lo pensaba Grotowski. El teatro lo vivimos aquí y ahora, y no es necesario que sea una historia extraordinaria, puede ser una historia íntima que quizás nos represente más como personas. Julie Taymor nos propone una atemporalidad al mezclar elementos y épocas, que a primera vista provocan un alejamiento al no ser aparentemente coherentes, pero a medida que va avanzando y vamos introduciéndonos en la historia, el acercamiento es gráficamente claro, los elementos actuales que incluye en su película en la época del Imperio Romano, nos va haciendo reflexionar el porqué están sucediendo los mismos acontecimientos tantos años después, ya que pueden pasar miles de años y el ser humano mantiene algunos comportamientos y actitudes. Esto, nos hace replantearnos si realmente hemos avanzado después de tantos años. Esta forma de narración es muy teatral, ya que la ficción parte del ilusionismo en el teatro representado en un film y termina como el fin de una función teatral, lo que le da el clímax a la hibridación de una forma literal, y nos damos cuenta que funciona. Greenaway nos muestra que los colores son puestos en sus escenas de una manera armónica, y los planos y posiciones frontales que nos presenta son parte de una teatralidad que hibrida la pintura y sus representaciones en movimiento en un film, este es otro tipo de hibridación que enriquece totalmente a ambas disciplinas. Nos damos cuenta que la hibridación no puede hacer más que resaltar lo positivo y lo mejor de ellas. No quiere decir que una se vuelva otra o la haga menos importante, sino que nos hace reconectarnos con el arte en todas sus aristas.

La hibridación entre cine y teatro de los dos cineastas estudiados, es un gran aporte para la escena teatral chilena, ya que genera nuevos espacios de discusión teórico-práctica, ampliando las posibilidades creativas mediante la inclusión de más disciplinas que han sido poco exploradas y que igualmente poseen un alto grado de teatralidad. En nuestras reflexiones en torno al tema, nos preguntamos ¿Por qué la teatralidad debe pertenecer exclusivamente a un teatro sin danza, sin escultura, sin pintura, sin cine? Este es uno de los cuestionamientos que nos deja la investigación, y que más que ser respondido busca incitar a extender este concepto a la formación transdisciplinar de nuevas creaciones híbridas.

Como ya hemos mencionado, la incorporación de elementos cinematográficos en el teatro es posible, el teatro contemporáneo al entrar en la categoría de análisis de lo posdramático, tiene las libertades creativas escénicas necesarias para abordar este tipo de hibridaciones transdisciplinarias entre cine y teatro, e incluso otras disciplinas a la vez, y de esta forma expandir sus posibilidades imaginativas, creando un acontecimiento teatral de copresencias más potentes entre espectadores e intérpretes. Julie Taymor y Peter Greenaway, nos han demostrado con hechos que el mundo del cine y del teatro, a pesar de sus diferencias, tienen un sinnúmero de similitudes que pueden ocuparse en favor de ambas disciplinas y, de esta forma, expandirse mutuamente mixturando técnicas clásicas y posmodernas.

Este tipo de hibridaciones en el teatro se han llevado a cabo puntualmente en algunas compañías a nivel nacional. Estamos conscientes del presupuesto elevado que requeriría llevarlo a cabo, pero es una inversión que nos puede beneficiar tanto como artistas que como país, pues podría estimular una mayor presencia a nivel internacional. Los que pertenecemos al mundo del teatro debemos tener la mente abierta a la infinidad de posibilidades y desafíos que se nos presentan en esta nueva era tecnológica, y debemos saber identificarlos y utilizarlos en pos del crecimiento artístico. La pandemia del Covid-19 ha impactado innegablemente en distintas áreas, en especial en el área artística, puesto que la mayoría de ellas solo se pueden llevar a cabo de mejor manera con un público presente, promoviendo de esta manera un convivio entre personas. Las limitaciones que nos ha presentado la pandemia han sido severas, ya que debimos recurrir a la tecnología para enfrentar esta nueva realidad en encierro, y que hacía presagiar un estancamiento en los trabajos relacionados al arte. Pero no todo fue negativo, gracias a esto, las posibilidades tecnológicas ampliaron el nivel de difusión llegando a un público más amplio y que no frecuentaba las salas de teatro.

La forma de presentación se tuvo que digitalizar por completo. Si bien, se transmitía en vivo desde la casa de cada intérprete, la escenografía y la locación debía asimilarse a la del resto, como si estuvieran en un mismo lugar, a modo de homogeneizar los espacios; o bien, se hacía evidente y se adaptaba la circunstancia a una reunión digital. De esta manera, esta situación extrema provocó que los elementos cinematográficos se volvieran más presentes en la vida de trabajadores del teatro, ya que tanto como la edición y la presencia de una cámara son elementos propios del cine, lo cual amplió las posibilidades creativas e imaginativas de cada artista.

Los tiempos cambian, al igual que las necesidades y exigencias del público. Nos encontramos en una época en donde todo está tecnologizado y la creatividad y la innovación se exigen con inmediatez, al alcance de un clic, y es por ello que las artes deben reinventarse continuamente para no quedarse atrás. Los avances en las tecnologías no tienen por qué ser vistos como una amenaza para el teatro, sino como un hallazgo beneficioso, algo que nos puede ayudar a adaptarnos e incluso a perfeccionar y expandir las infinitas posibilidades que estas nos ofrecen. Estamos conscientes de que el teatro mantiene tradiciones invaluable históricamente, como por ejemplo, su presencialidad debido a su carácter ritual; pero en estos últimos años que vivimos una cuarentena y seguimos viviendo una pandemia mundial, fue necesario replantearnos esta disciplina en su cualidad presencial. Lo que descubrimos es que es posible hacer teatro mediado por la tecnología, y que utilizando las redes sociales con una finalidad artística, podemos expandirnos en niveles inimaginados a través de plataformas de *streaming*.

Destacamos la capacidad del rubro cinematográfico de conseguir llevar sus estrenos a tantos lugares del mundo, adaptándose a las nuevas generaciones y a sus nuevas necesidades, y gracias a ello, poder llegar a una mayor cantidad de público sin discriminar. También destacar el universo teatral dispuesto siempre a avanzar y hallar nuevas formas de presentar y representar, por siempre estar dispuesto a la mutabilidad, y por incitarnos a abrir nuevas formas de pensamiento, situaciones inimaginadas, denunciar las injusticias, hacernos replantear la sociedad de la que somos parte, entregar historias que pueden cambiar la forma de ver el mundo, e incluso dignificar a personas mediante la identificación. Por ello es tan importante la labor de los artistas, ya que son los encargados de dejar un mensaje, una huella en alguien o un gran torbellino en las mentes de una gran audiencia, mientras su gran legado sea propiciar y proteger la libertad en todos sus sentidos.

Bibliografía

Abrams, Steve. (2012) “Julie Taymor.” Blumenthal, Eileen. y Julie Taymor. (1999) *Julie Taymor: Playing with Fire* [Julie Taymor: jugando con fuego], Nueva York, Harry N. Abrams, en <https://wepa.unima.org/es/julie-taymor/>

Álvar, Carmen. (2013) “La imagen en movimiento: El juguete óptico como instrumento crítico.” Tesis de Máster en Bellas Artes, Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València, en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/35319/TFM,La%20imagen%20en%20movimiento,el%20juguete%20óptico%20como%20instrumento%20cr%C3%ADtico.pdf?sequence=1>

Arias, F. (2012) *El Proyecto de Investigación: Introducción a la Metodología Científica*. 6ta Edición, Caracas, Venezuela: Editorial Espíteme.

Aristizábal, Johnnier y Pinilla Óscar. (2017) “Una propuesta de análisis cinematográfico integral”. *Revista KEPES*, Año 14, No. 16, julio-diciembre, pp. 11-32 en https://www.researchgate.net/publication/343140945_Una_propuesta_de_analisis_cinematografico_integral

Artaud, A. (1938) *El teatro y su doble*. Barcelona: Gallimard

_____. (1975). *Para terminar con el juicio de Dios*. Buenos aires: Ediciones Caldén.

_____. (1978) *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa

Baer, A. y Schnettler, B. (2009) “Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social.” Merlino, Aldo (ed.) *Investigación cualitativa en las ciencias sociales: Temas y problemas*. Buenos Aires en https://epub.ub.uni-muenchen.de/13087/1/Baer_13087.pdf.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de una novela*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

Banus, E. (2002). El teatro como red de mediaciones. *RILCE*, 18 (2), 173-194.

Barthes, R. (1963) *Ensayos críticos*. París: Editions Du Seuil.

Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Barcelona: Alba Editorial.

Bhabha, Homi. (1994) *El lugar de la cultura*. César Aira Traductor. Buenos Aires: Manantial

_____. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

_____. (2007) “Cultural diversity and cultural differences.” *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Routledge, New York

Baumann y Schimpf-Herken (2015) *El tercer espacio en el arte y la terapia. Dimensiones del arte en el trabajo psicosocial*. Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Bozal, V. (2012) “La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno.” *Aula Abierta*, pp. 33-37.

Brook, P. (1968) *El espacio vacío*. Barcelona: MacGibbon and Kee.

Brown, B. (2008) *Cinematografía: Teoría y Práctica*. España: Omega Edition.

Castillo Martínez de Olcoz, I. (2006) *Sentido de la luz, El. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, España.

Calvo, I. (2014) “Cuatro aproximación a la teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe.” *Diseña Dossier*, N°8, pp. 94-101.

Cantos, A (2005) *Arte de vanguardia y espacio escénico: La “partitura de acciones” o “ cuando la imaginación juega al equilibrio*. Universidad de Málaga.

Cattaneo, C. (2016) “El teatro de exilio: la performance como neoritualización del hecho teatral en la concepción escénica de Alberto Kurapel.” *Observatorio cultural*, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Santiago de Chile, en <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2019/06/06/el-teatro-de-exilio-la-performance-como-neoritualizacion-del-hecho-teatral-en-la-concepcion-escenica-de-alberto-kurapel/>

_____. (2018) “Hacia una cartografía teatral del exilio: Análisis de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano (chileno y argentino) y de Teatro creole-transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral de exilio.” Tesis de Doctorado en artes. Pontificia Universidad Católica de Chile/Alma Mater Studiorum Univerità di Bologna.

Chesney, L. (2008) “La teoría ritual del teatro”. *Fragments*, n° 35, pp. 37-48, julio-diciembre, Florianópolis.

Cornago, Oscar. (2006) “Anales de la literatura española contemporánea.” *ALEC*, Vol. 31, n° 2, pp. 693-696

De la Torre Espinosa, M. (2017) “Nuevos paradigmas críticos para abordar la teatralidad en el cine de Pedro Almodóvar.” *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n° 14, pp. 111-132. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>

Déllano, J. (2018) “La historia del cine chileno es la historia de un joven pobre.” *Memoria chilena*, en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3375.html>

Del Valle-Inclán, R. (1920) *Luces de Bohemia*. España: Imprenta Cervantina

De Toro, A. (2000) *Identidad, Alteridad y El Tercer Espacio: El Teatro De Alberto Kurapel*. Faculty of Graduate Studies. University of Manitoba. Columna del exterior.

_____. (2003) *Hacia una teoría de la cultura de la “Hibridez” como sistema científico transrelacional, transversal y transmedial*. Ibero-Amerikanisches-Forschungsseminar, Universität Leipzig.

De Toro, F. (2008) *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*. Buenos aires: Editorial Galerna.

Duchamp, M. (2012) El proceso creativo. *Nombres*, (7). Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2101>

Duff, D. (2000) *Modern Genre Theory*. Londres, Reino Unido: Routledge

Durán, María Elena. (2005) “Peter Greenaway: un pintor de luz.” México: Conacultura en <http://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/2abrev-duran.pdf>

Fischer-Lichte, Erika. (2011) *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores.

- Flick, Uwe. (2004) *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata. En <http://investigacionsocial.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/103/2013/03/INVESTIGACIONCUALITATIVAFLICK.pdf>
- Flores, J. (2018) *Anagramas, rumbos y sentidos de la comunicación*. Medellín, Colombia. Creative Commons.
- García Canclini, N. (1997) *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre las culturas contemporáneas*. época II, volumen III, 5, Colima, pp. 109-128
- Grajales, T. (2007) “El concepto de teatralidad.” *La revista*, nº 13, Vol. 7, pp. 79-89.
- Grimoldi, M. (2013). Sonoridades. La música y el teatro. Jean Jacques Lemêtre. Recuperado en: <https://www.centrocultural.coop/revista/19/sonoridades-la-musica-y-el-teatro-jean-jacques-lemetre>
- Greenaway, P. y Morris, S. (1989) “Adaptations to a terrestrial existence by the Robber Crab *Birgus latro*.” III. Nitrogenous excretion. *Journal of experimental Biology*, nº 143, pp. 333-346 en https://www.researchgate.net/publication/277180617_Greenaway_P_Morris_S_1989_Adaptations_to_a_terrestrial_existence_by_the_Robber_Crab_Birgus_latro_III_Nitrogenous_excretion_J_exp_Biol_143333-346
- Griffero, R. (2011) *La dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones.
- Grotowsky, Jerzy. (2006) *Hacia un teatro pobre*. Publicación digital, CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en http://www.caac.es/docms/txts/grottos_txt01.pdf
- Gubern, R. (1969/2014) *Historia del cine*. España: Random House.
- Gutiérrez, Carmen. (2012) *Magia del cine: Los inventos de los hermanos Lumière*. Madrid: La pasta Blanda
- Gutierrez, S. (2013) “Una aproximación al concepto de imagen en la narración teatral.” Monografía de pregrado. Universidad del Valle, Santiago de Cali.
- Herrera, B. (2006) “Teatro, música y teatro para el mundo a través de María Teresa Dal Pero.” Tesis de pregrado. Universidad de las Américas Puebla, México.
- Hurtado, G. (2019) “Naturaleza muerta.” *Revista de filosofía Diánoia*, vol. 64, N°83, 181-207.
- Hutcheon, L. (1981) “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática.” *Poetiqué*, N°46, pp. 1-5.
- Jensen, Y. (2014) “Teatro más cine, ¿una nueva expresión artística?” *Escenauno*, 1(18), pp. 1-5.
- Kantor, Tadeusz. (1977) *El teatro de la muerte*. Edición digital de KUPDF, en https://kupdf.net/download/teatro-de-la-muerte-tadeusz-kantor_5b707cb3e2b6f528094775b2_pdf
- La fura. (s.f.) “La fura dels Baus.” Página web institucional, en <https://lafura.com/la-fura/>
- Lanza, P. (2020) “El documental y el noir: hibridación a través del cine de género ficcional.” *Dixit*, nº 33, pp. 15-25.
- Lapeña, Oscar. (2004) “Visiones de Roma en la cultura popular. Titus (J.Taymor, USA/Italia), o un paseo por el horror del escenario a la pantalla.” *Revista de la Antigüedad*, nº 7, pp. 77-102

- Lehmann, H. (2013) *Teatro post dramático*. Murcia: Ediciones Cendeac.
- Llano Arana, Lizgrace; Gutiérrez Escobar, Miriam; Stable Rodríguez, Addys; Núñez Martínez, María; Masó Rivero, Rosa y Rojas Rivero, Bárbara. (2016) “La interdisciplinariedad: una necesidad contemporánea para favorecer el proceso de enseñanza aprendizaje.” *MediSur*, nº 14, vol. 3, pp. 320-327 en http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-897X2016000300015&lng=es&tlng=es.
- Lorca, Juan Antonio. (2019) “La construcción de la imagen en la pintura y el cine. una aproximación a Peter Greenaway.” *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, nº 9, pp. 7-17 en <https://www.redalyc.org/journal/5315/531558884001/html/>
- Marín, M. (2016) *Cinematizando la escena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile.
- Marrero, M, San Martín, D. y Pérez, R. (2021) “Erika Fischer-Lichte y la estética de lo performativo. *Revista de investigación y pedagogía del arte*, N°9, pp. 1-19.
- Melot, M. (2010) *Una breve historia de la imagen*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Mondaca, Karina. (2016) “La dramática nacional y su trabajo por contar la historia social de Chile.” *Teatro a mil*, en [https://www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/la-dramática-nacional-y-su-trabajo-por-contar-la-historia-social-de-chile/](https://www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/la-dramatica-nacional-y-su-trabajo-por-contar-la-historia-social-de-chile/)
- Musati, L. (2008) “Frontalidad y teatro.” (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, N°0, pp. 65-74.
- Pavis, P. (1996) *El diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica
- _____. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Traducción Magaly Muguercia. México: Paso de gato
- Perni, R. (2016) “Tragedia de venganza y arte del cuerpo en el banquete caníbal de Peter Greenaway. Cartaphilus”. *Revista de investigación y crítica estética*, nº 14, pp. 306-324.
- Pérez Bowie, José. (2004) “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial”. *Revista Arbor*, nº 177, marzo-abril, pp. 573-594 en <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/596/598>
- _____. (2010) “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología” *Revista Signa*, nº 19, pp. 32-62 https://www.researchgate.net/publication/47276478_La_teatralidad_en_la_pantalla_Un_ensayo_de_tipologia
- _____. (2018) *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*. Madrid: Catarata.
- Pinel, V. (2004) *El montaje, el espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós.
- Radigales, J. (2008) *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ruíz, E. (2004) “Una propuesta metodológica para la investigación de las mediaciones.” *Revista Punto Cero*, V. 9 (N°8), pp. 64-68.
- Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1992) *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. España: Paidós Ibérica

- Tarkovsky, A. (1984) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Toro, Marta. (2009) “Robert Wilson y el postmodernismo.” *Danzaratte*, Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, nº 5, pp. 71-80
- Tortosa, B. (2016) “El concepto de lo trágico en la Societas Raffaello Sanzio”. *Anagnórisis*, nº 13, pp. 68-104.
- Madridesteatro. (s.f.) “Biografía de artistas: Julie Taymor.” *Madrid es Teatro*, en https://madridesteatro.com/julie_taymor/
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica Teatral*. Madrid : Ediciones Cátedra, S.A
- _____. (2002) *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna
- Villalobos, A. Ortega, C. (2012) “Formas De Interculturalidad En El Arte: Hibridación Y Transculturación.” *Ra-Ximhai*, Volumen 8, número 3.
- Willson, R. (2021) “Robert Wilson Julio”. Web institucional, en <http://www.robertwilson.com/about>
- Winnicott, D. W. (1971) *Vom Spiegel der Kreativitaet*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Zárate, J. y Larraín, A. (2009) “La imagen como construcción discursiva en las interacciones de la vida cotidiana”. Tesis de pregrado. Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Zavala, L. (2010a) *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. Comunicación, lenguajes y cultura, México: Editorial Trillas en <http://www.comunicacionlenguajesycultura.org.mx/wp-content/uploads/2017/01/Sedución-luminosa.pdf>
- Zavala, L. (2010b) “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica.” *Revista Casa del tiempo*, nº 30, pp. 65-69, en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf

Filmografía

- Andrade, Suzanne (dir.). (1927) *El Golem*. Filmación, animación y diseño de Paul Barritt, Dramaturgia de Ben Francombe, Video, Teatro en vimeo, en <https://www.19-27.co.uk/golem>
- Bergman, Ingmar. (1957) *El séptimo sello*. Película dirigida por Ingmar Bergman con Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot.
- Eisenstein, Sergei. (1932) *Viva México*. Dirigida por el cineasta soviético Serguéi Eisenstein. Copia privada.
- Fajardo, Jorge. (1988) *Off off off ou sur le toit de Pablo Neruda*. Adaptación cinematográfica de la obra de teatro performance homónima creada y actuada por Alberto Kurapel en 1986. Montreal
- Fernández, Emilio. (1943) *María Candelaria*. Dirigida y escrita por Emilio Indio Fernández y protagonizada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Fotografiada por Gabriel Figueroa.
- _____. (1945) *La Perla*. Película dirigida por Emilio Fernández con Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Fernando Wagner, Gilberto González, Charles Rooner.

Greenaway, Peter. (1962) *Death of Sentiment*. Proyecto de Verein Totentanz en Predigerkirche y Totentanz en Basilea, Suiza.

_____. (1966) *Train*. Película dirigida por Peter Greenaway. Copia privada.

_____. (1975) *Windows*. Documental. cortometraje de Greenaway. Copia privada.

_____. (1980) *The Falls*. Película dirigida por Peter Greenaway con Peter Westley, Aad Wirtz, Michael Murray, Lorna Poulter y Patricia Carr.

_____. (1982) *El contrato del dibujante*. Película dirigida por Peter Greenaway con Anthony Higgins, Janet Suzman y Anne-Louise Lambert.

_____. (1985) *Zoo: A zed and two noughts*. Película escrita y dirigida por Peter Greenaway. Esta película fue la primera colaboración de Greenaway con el director de fotografía Sacha Vierny

_____. (1988) *Conspiración de mujeres*. Película dirigida por Peter Greenaway con Joan Plowright, Joely Richardson, Juliet Stevenson, Bernard Hill, Jason Edwards.

_____. (1989) *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. 123 min., Film producido por Allarts Cook, Erato Films y Films inc., estrenado el 15 de noviembre. Reino Unido.

_____. (1991) *El libro de Próspero*. Película dirigida por Peter Greenaway con John Gielgud, Michael Clark, Michel Blanc, Erland Josephson, Isabelle Pasco.

_____. (1999) *Titus*. Film, 160 min, Adaptación cinematográfica de la obra homónima de W. Shakespeare, coproducción Estados Unidos-Italia, Clear Blue Sky Productions, Overseas FilmGroup, Urania Picture, NDF Internacional

Guzmán, Patricio. (1972-1979) *La batalla de Chile*. Trilogía de documentales concluidos entre los años 1975 y 1979, con guión y dirección de Patricio Guzmán.

Lelio, Sebastián. (2017) *Una Mujer Fantástica*. Película dirigida por Sebastián Lelio con Daniela Vega, Francisco Reyes, Luis Gnecco, Aline Küppenheim, Amparo Noguera.

Méliès, George. (1902) *Viaje a la Luna*. Película dirigida por Georges Méliès con Georges Méliès, Blouette Bernon, Henri Delannoy, Jeanne d'Alcy.

Taviani, Paolo y Taviani, Vittorio. (2012) *Cesare deve morire*. Película dirigida por Paolo Taviani, Vittorio Taviani con Fabio Cavalli, Salvatore Striano, Giovanni Arcuri, Antonio Frasca.

Taymor, Julie. (1997) *El Rey León*. Musical basado en la película homónima de Disney de 1994, con libreto de Roger Allers e Irene Mecchi, canciones de Elton John y Tim Rice, y música adicional de Lebo M, Mark Mancina, Jay Rifkin, Julie Taymor y Hans Zimmer.

_____. (2002) *Frida*. Largometraje dirigido por Julie Taymor y estrenado por Miramax Films. Basado en el libro de Hayden Herrera, Salma Hayek protagonizó y produjo la película con su compañía VentanaRosa en asociación de Lions Gate Films.

_____. (2010) *La Tempestad*. dirigida y escrita por Julie Taymor y basada en la obra de teatro de William Shakespeare. La película fue protagonizada por Helen Mirren, Djimon Hounsou, Russell Brand, Alfred Molina y Chris Cooper

Von Trier, Lars. (2003) *Dogville*. Productoras: Canal+, France 3, Zentropa, Isabella Films, Memphis Film, Pain Unlimited, Sigma Films, Slot Machine

_____. (2011) *Melancholia*. Escrita y dirigida por Lars von Trier, y protagonizada por Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Alexander Skarsgård, Cameron Spurr y Kiefer Sutherland. El filme es una coproducción danesa a través de la compañía Zentropa, sueca, francesa y alemana.

Weir, Peter. (1998) *The Truman Show*. Una película dirigida por Peter Weir con Jim Carrey, Laura Linney, Natascha McElhone, Ed Harris.

Wright, Joe. (2012) *Anna Karenina*. Película dirigida por Joe Wright con Keira Knightley, Aaron Taylor-Johnson, Jude Law, Domhnall Gleeson, Kelly MacDonald.

Zemeckis, Robert. (1988) *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* Película dirigida por Robert Zemeckis con Animación, Bob Hoskins, Christopher Lloyd, Joanna Cassidy, Mike Edmonds .

Obras citadas

Anderson, L. (2006) "The end of the moon". Madrid.

Anderson, L. y Hisin-ChienHuang. (2017) "Chalkroom". España

Big art Group (2004-2006) "House of no more". Nueva York

Griffero, R. (1995) "Río abajo". Chile

Teatro dall'Argine (2017) "Babele". Bologna.

Bibliografía Consultada

Altman, R. (2000) *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Arias, C. (2012) "El papel del lenguaje en las áreas curriculares". *Revista Q*, Vol. 6, nº 12, enero-junio, pp. 1-23, en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3989803.pdf>

Arijon, Daniel. (2000) *Gramática del lenguaje audiovisual*. Madrid, Escuela de Cine y Video.

Aumont, Jacques. (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós

_____. (1996) *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J. y Marie, M. (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós

Aumont, J.; Marie, M., et al. (1996) *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós. Nueva edición revisada y ampliada

Bazin, A. (1990) *Que es el cine*. Madrid: Rialp.

Barthes, R. (1986) *Mythologies*. París: Editions du Seuil

_____. (1989) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Distrito Federal de México: Itaca.

Brea, J.L. (2006) “Estética, Historia del Arte, Estudios visuales.” *Revista electrónica de Estudios Visuales*, Nº 3, enero, en http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf

Burgos, Alfonso. (2012) “Procesos de hibridación en el cine documental.” *Revista Deforma*, Cultura online, pp. 1-13 en https://www.academia.edu/38358284/PROCESOS_DE_HIBRIDACIÓN_EN_EL_CINE_DOCUMENTAL.pdf

Canudo, R. (1911) *Manifiesto De Las Siete Artes*. París: Ediciones revista Vita d'arte.

Comolli, J.L. y Sorrel V. (2016) *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.

Danto, A. (1995) “El Final Del Arte”. *El pasante*, nº 22-23 en <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf>

De toro, A. (2001) “Hacia una teoría cultural de la “hibridez” como sistema científico transrelacional, “transversal” y “transmedial”. *Nuevo texto crítico*, año XIII-XIV, nº 25/28, pp. 197-234, en https://www.researchgate.net/publication/242437870_HACIA_UNA_TEORIA_DE_LA_CULTURA_DE_LA_%27HIBRIDEZ%27_COMO_SISTEMA_CIENTIFICO_%27TRANSRELACIONAL%27_%27TRANSVERSAL%27_Y_%27TRANSMEDIAL%27

Díaz, Camilo y Segura, Estevan. (2018) “La hibridación en el cine contemporáneo de Colombia.” Tesis de grado, Dirigida por Yamid Galindo y Angélica Jaeamillo, Facultad de Artes, comunicación y Cultura, programa de cine y televisión, Bogotá, en <https://repositorio.uniagustiniana.edu.co/bitstream/handle/123456789/544/DiazCruz-EdgarCamilo-2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Didi Huberman, G. (2010) *Lo que vemos. Lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Dubatti, J. (2010) “Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios”. *Gestos*, nº 50, Vol. 25, pp. 53-81

Fiel, C. (2013) “Jean Louis Comolli: El cine será la próxima guerra.” [Versión electrónica]. *Revista Ñ*, escenarios, El Clarín. En https://www.clarin.com/escenarios/jean-louis-comolli-cine-guerra_0_Sk6ZKyfjv7g.html.

Font, D. (2001) “Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas.” *Análisis*, nº 27, pp. 91-100

Frías, I. L. (2013) *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre mito político y la modernidad filmica*. Lima: Universidad de lima. Fondo editorial.

García del Toro, Antonio. (2011) *Teatralidad: cómo y por qué enseñar textos dramáticos*. Barcelona: Editorial Graó, en <https://books.google.cl/books?id=d29AnQOU24gC&pg=PA42&lpg=PA42&dq=teatralidad+y+elementos+constitutivos&source=bl&ots=SIxBQzvv-E&sig=ACfU3U3lPpalgYoivzKfRycAqsy2PIAZrQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwiwpqrkq8jxAhXxHrkGHe7PB1gQ6AEwEXoECBgQAw#v=onepage&q=teatralidad%20y%20elementos%20constitutivos&f=false>

Gómez-Tarín, Francisco. (2011) “Discursos híbridos: cine, fronteras y culturas en un mundo glocal.” Universitat Jaume I, Castellón, en <http://apolo.uji.es/fjgt/malaga2011.pdf>

Gómez-Tarín, Francisco. (2012) “El Análisis Filmico Y El Cine Contemporáneo: ¿La Era De La Postmodernidad?” *Revista Montajes*, nº 1, julio-diciembre, pp.7-31 en <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/83809/55769.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
González, X. (2014) *Manual práctico de diseño escenográfico*. México, D.F.: Paso de Gato.

Gordillo, Inmaculada. (2008) LA HIBRIDACIÓN EN LAS NUEVAS FORMAS DRAMÁTICAS Y ESPECTACULARES DEL SIGLO XXI
ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes, vol. 6, nº 1, enero-junio, pp. 1-20
Asociación científica ICONO 14
Madrid, España, en <https://www.redalyc.org/pdf/5525/552556592008.pdf>

Krauss, R. (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

La Ferla, J. y Quevedo, L.A. (2008) “El cine hace escuela.” Coloquio internacional *Educación en Medios Audiovisuales* en Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires.

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Machado, A. (2006) “Convergencia y divergencia de los medios.” *Revista Miradas on line*, en <http://mediosexpresivoscampos.org/wp-content/uploads/2016/04/Convergencia-y-divergencia-de-los-medios-Arlindo-Machado.pdf>

Machado, A. (2004) “Arte y Medios: Aproximaciones y distinciones.” Publicación de Arte y Diseño, *Revista La Puerta*, nº 1, pp. 83-93, en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20001/Arte+y+medios.pdf?sequence=1>

Manovich, L. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.

Manovich, L. (2008) *Comprender los medios audiovisuales. Cátedra de Artes Audiovisuales* de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata, Buenos Aires.

Marí, E. (1994) “El Concepto de Posmodernidad De Andre Jean Arnaud Y Boaventura De Sousa Santos en la Sociología Del Derecho.” en <https://es.scribd.com/document/352851534/MARI-E-E-El-Concepto-de-Posmodernidad-de-Andre-Jean-Arnaud-y-Boaventura-de-Sousa-Santos-en-La-Sociologia-Del-Derecho>

Mitry, J. (1974) *Historia del cine experimental*. Fernando Torres (ed.), Valencia: Fernando Torres ediciones

Ortega, Maria Luisa. (2005) “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”. Torreiro, Casimiro y Cerdan, Jostxo (Eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Osorio, O. (2017) “Narrativas y formas del cine colombiano actual”. *Agenda Cultural Alma Máter*, nº 240, en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/327291>

Ospina, L., y Mayolo, C. (1978) *¿Qué es la pornomiseria?* Cali: Grupo de Cali.

Puente, Stella. (2017) “Hibridaciones en la convergencia digital. Ontología de la imagen cinematográfica, nuevas plataformas y regulación. Algunos datos de Argentina y Brasil.” XVI Congreso internacional *FoMerco*, 27-29 septiembre, Salvador, Bahia, Brasil. En http://www.congresso2017.fomerco.com.br/resources/anais/8/1504111793_ARQUIVO_PonenciaFomcoedicionfinal30.08.pdf

Racionero, A. (2008) *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: UOC editorial.

Rocha, G. (1965) “La estética del hambre.” Tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latino-Americano, en Génova, enero, Dossier Glauber Rocha, pp. 52-55 en http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf

Rodríguez-Serrano, Aaron. (2020) “La puesta en escena: apuntes sobre Peter Greenaway”. Video *Youtube*, 6 abril, en <https://www.youtube.com/watch?v=sHLsdtThUY>

Scolari, C. (2008) *Hipermediaciones: Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.

Suárez, J. (2009) *Cinembargo Colombia: Ensayos Críticos sobre cine y cultura*. Colombia: Programa editorial Universidad del Valle, Cali

Taccetta, N. y Véliz, M. (2014) “El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible. Entrevista con Jean-Louis Comolli.” *Revista Cine Documental*, nº 9, on line. en <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-dispositivo-cinematografico-y-la-redistribucion-de-lo-visible-entrevista-con-jean-louis-comolli/>

Torreblanca, J. (2017) “Cannes contra Netflix.” Diario electrónico *El País*, 22 de mayo, en https://elpais.com/elpais/2017/05/21/opinion/1495382482_349481.html

Zavala, D. (2014) *Cine Iberoamericano Contemporáneo y Géneros Cinematográficos*. Valencia: Humanidades

Zavala, L. (2007) “Ética y Estética En el cuento y cine Posmodernos.” *Revista Casa del tiempo*, nº 12, pp. 78-81 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047297>