

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Caudevilla Rodríguez

Director

José Gabriel López Antuñano

Madrid

© María Caudevilla Rodríguez, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Estudios Teatrales
Programa D9A6 Doctorado en Estudios Teatrales



**LA DRAMATURGIA DE LA IMAGEN EN EL TEATRO
MULTIMEDIA DE KATIE MITCHELL**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
María Caudevilla Rodríguez

Bajo la dirección de:
José Gabriel López Antuñano

Madrid, septiembre de 2019



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

Dña. María Caudevilla Rodríguez,

Estudiante en el Programa de Doctorado **D9A6 Doctorado en Estudios Teatrales**
de la Facultad de **Filología** de la Universidad Complutense de Madrid, como autora de la
tesis presentada para la obtención del título de Doctor titulada:

La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell

y dirigida por: **José Gabriel López Antuñano**

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 5 de septiembre de 2019

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

*A las mujeres que no se rinden y a los hombres que las apoyan.
A la familia de la que vengo, a la que somos y a la que creamos cada día.*

Para mis dos abuelas: la determinación y la transformación.

Para Greta y Altea.

Para José, compañero infatigable de Camino.

Agradecimientos

La vida es proceso, está en un continuo devenir hasta que culmina. Sin embargo, hay hitos que marcan para siempre, determinan el antes y el después de nuestro paso por el mundo.

Por eso hoy tengo que mirar atrás. Me detengo en esta página en blanco para observar, por momentos atónita, ese camino que es la vida; ese pasaje no exento de dudas y dificultades; esa senda que, en palabras de Antonio Machado, se hace solo al andar. Me invade entonces un profundo agradecimiento que da sentido no solo a cada palabra que forja esta investigación, sino también a la propia existencia, que estaría vacía sin los lazos que entretejemos los unos con los otros. He aquí el hilo que me ha dado la confianza para volar, incluso en los días de tormenta:

Gracias José por sembrar la rutina: el apoyo diario y las grandes dosis de amor.

Gracias Greta y a Altea por regarla de confianza y asombrosa paciencia.

Gracias mamá por animarme, leerme y dar tu vida por mí.

Gracias papá por allanar la vereda y estar incondicionalmente ahí.

Gracias hermano por el entusiasmo y el perdón.

Gracias madrina por tu mirada sincera y tu profundidad.

Gracias Sonia por tu templanza, tu ejemplo y tantos libros.

Gracias Javier por tu serena mirada y tu entrega.

Gracias Paloma Cervera por ayudarme a decidir desde y para el corazón.

Gracias amigas por tantísimo que me dais, por vuestra presencia y escucha.

Gracias José Gabriel por tu generosidad, por tu fe y tu sabiduría.

Gracias, en fin, a todas aquellas personas que me habéis animado y facilitado la culminación de estos estudios desde el desinterés que nos une.

Y, en especial, gracias a mi abuela Pilar, allá donde esté, aparte de en mi corazón. Me hubiese gustado muchísimo haberte visto entre la gente durante la defensa de esta memoria. Quiero que sepas que te la dedico a ti y que tenías razón, ahora te tengo más presente que nunca.

Preámbulo

Londres siempre fue un destino en mi vida. Lo asocié al teatro desde muy niña, pues no había viaje sin entradas a los musicales del West End o a las producciones bajo la lluvia del Globe Theatre. Más tarde, en la adolescencia, el presupuesto apenas alcanzaba para las visitas obligadas a las salas más alternativas y dejarme así llevar por la imaginación de compañías menos conocidas. ¡Quién me iba a decir a mí entonces que años más tarde acabaría actuando y presentando mis propios trabajos en algunas de esas salas!

En el 2006 estrené, bajo la dirección de Emily Kate Lewis, *El Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín* en el Arcola Theatre de Londres y en el Festival Fringe de Edimburgo. En el 2008 el mismo teatro Arcola acogió *Sueño Lorca o El sueño de las manzanas*, mi primera dirección y dramaturgia bajo el sello de la compañía Baraka Teatro. En el 2013 regresamos al Bloomsbury Theatre. Me gusta alternar los viajes por trabajo con la asistencia a las producciones en cartel del National Theatre, el Royal Court, el Young Vic o el Barbican Centre, entre otros. Fue así como conocí el trabajo de Katie Mitchell. Una compañera me habló de *Waves* (2006) y tuve la fortuna de ser testigo de una experiencia sin precedentes en la escena británica. A este espectáculo le siguieron *Women of Troy* (2007) y *Pains of Youth* (2009). Desde entonces, no volví a encontrarme con sus creaciones en Londres y, dedicada en cuerpo y alma mi compañía, Baraka Teatro, le perdí la pista durante un tiempo.

Fue con motivo del Master en Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de La Rioja en el 2014 que su nombre volvió a resonar entre las figuras más relevantes del teatro contemporáneo europeo. Fascinada con la derivación de su trabajo en Alemania a partir de aquel novedoso espectáculo de *Waves* (2006) en el Cottesloe Theatre, pude ver *Fräulein Julie* (2010) y *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) en el repertorio de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín. La admiración inicial fruto de la intuición dio paso a la determinación de ahondar metodológicamente en un trabajo referencial en la evolución del teatro multimedia del siglo XXI.

ÍNDICE GENERAL

DECLARACIÓN DE AUTORÍA	2
AGRADECIMIENTOS	6
PREÁMBULO	8
RESUMEN	13
ABSTRACT	17

CUESTIONES TEÓRICAS PREVIAS

INTRODUCCIÓN	21
I. Objeto de la investigación	22
II. Objetivos	23
III. Estado de la cuestión	24
IV. Fuentes	28
V. Metodología	32
VI. Estructura	45

PRIMERA PARTE

KATIE MITCHELL EN EL MARCO DEL TEATRO MULTIMEDIA

CAPÍTULO 1. DEL TEATRO DE SOMBRAS AL TEATRO MULTIMEDIA	55
1.1. Las primeras proyecciones	56
1.1.1. Teatro de sombras y linterna mágica	57
1.1.2. El cinematógrafo y las vanguardias históricas	61
1.1.3. El cine en el teatro	64
1.1.3.1. Nuevo teatro ruso	64
1.1.3.2. Paradigma épico alemán	67
1.1.3.3. Testigo multimedia durante el fascismo	70
1.2. La revolución de los medios de comunicación	73
1.2.1. Transición y auge tecnológico	75
1.2.2. La herramienta accesible: el video	78
1.2.2.1. Los artesanos, los destructores y el nuevo teatro político alemán	79
1.2.2.2. La experimentación	81

1.2.2.3. El apogeo de los 80	83
1.3. De lo analógico a lo digital.....	90
1.3.1. Posibilidades espacio-temporales y relación con el espectador	92
1.3.2. El actor escénico frente a la cámara	96
1.3.3. Perspectivas multimedia	98
CAPÍTULO 2. KATIE MITCHELL.....	100
2.1. 1989: Winston Churchill Memorial Trust	103
2.1.1. El texto como punto de partida	107
2.1.2. Naturalismo y teatro de cámara	110
2.2. 2001: National Endowment for Science, Technology and the Arts	114
2.2.1. La biología de la emoción	115
2.2.2. La poética de Pina Bausch	123
2.3. La mirada del oprimido	131
CAPÍTULO 3. DERIVACIÓN PLÁSTICA HACIA EL MULTIMEDIA.....	139
3.1. Las escenificaciones multimedia	143
3.1.1. <i>Waves</i> (2006).....	144
3.1.2. <i>Attempts on Her Life</i> (2007).....	146
3.1.3. <i>...some trace of her</i> (2008).....	147
3.1.4. <i>Wunschkonzert</i> (2009).....	149
3.1.5. <i>Fräulein Julie</i> (2010).....	151
3.1.6. <i>Die Ringe des Saturn</i> (2012)	153
3.1.7. <i>Reise durch die Nacht</i> (2012)	155
3.1.8. <i>Die Gelbe Tapete</i> (2013).....	157
3.1.9. <i>Wuschloses Unglück</i> (2014)	160
3.1.10. <i>The Forbidden Zone</i> (2014).....	161
3.1.11. <i>Reisende auf einem Bein</i> (2015).....	164
3.1.12. <i>Schatten (Eurydike Sagt)</i> (2016).....	166
3.1.13. <i>La maladie de la mort</i> (2018).....	168
3.2. Gestión de equipos artísticos.....	172

SEGUNDA PARTE

EL TEATRO MULTIMEDIA DE KATIE MITCHELL

CAPÍTULO 4. DRAMATURGIA TEXTUAL.....	186
4.1. Texto fuente	193
4.2. Temática: el realismo feminista.....	202

4.3. Deconstrucción	211
4.3.1. Desmontaje del texto fuente	211
4.3.2. Reescritura: la nueva dramaturgia	223
4.3.2.1. Evolución naturalista: el diálogo interior	224
4.3.2.2. Dramaturgia sinestésica	232
4.4. Del texto dramático al texto escénico	241
4.4.1. Espacio	251
4.4.2. Tiempo	254
4.4.3. Acción.....	261
CAPÍTULO 5. DRAMATURGIA DEL ESPACIO	271
5.1. Escenografía	276
5.1.1. Derivación multimedia en <i>Waves</i> (2006).....	278
5.1.2. Los elementos escenográficos de los <i>live cinema shows</i>	282
5.1.3. Diseño de escenografía y vestuario	288
5.2. Audiovisuales	291
5.2.1. Funciones y herramientas	293
5.2.2. Diseño audiovisual.....	300
5.3. La dramaturgia de la luz	309
5.3.1. Dramaturgia de la luz: elementos y funciones	311
5.3.2. Ejecución técnica	321
5.4. Espacio sonoro	323
5.4.1. Elementos y funciones.....	324
5.4.2. Diseño sonoro y composición musical	332
CAPÍTULO 6. DIRECCIÓN DE ACTORES	340
6.1. Antecedentes: la escuela rusa	342
6.2. Dramaturgia del personaje	351
6.3. El actor como signo	363
6.3.1. Signos físicos del actor	364
6.3.2. Signos vocales	376
6.3.3. Signos corporales	388
6.4. El actor multimedia de Katie Mitchell	402
TERCERA PARTE	
NUEVAS APORTACIONES AL TEATRO DEL SIGLO XXI	
CONCLUSIONES	417

CONCLUSIONS	430
--------------------------	-----

CUARTA PARTE

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE REFERENCIA

FUENTES PRIMARIAS	443
I. Bibliografía.....	443
II. Programas de mano	444
III. Entrevistas	444
IV. Fuentes audiovisuales.....	445
 FUENTES SECUNDARIAS	 446

QUINTA PARTE

GLOSARIO	462
-----------------------	-----

SEXTA PARTE

ANEXOS

I. Recorrido profesional de Katie Mitchell	473
II. Fichas artísticas de sus espectáculos multimedia.....	479
i. <i>Waves</i> (2006).....	479
ii. <i>Attempts on Her Life</i> (2007).....	479
iii. <i>...some trace of her</i> (2008)	480
iv. <i>Wunschkonzert</i> (2009).....	480
v. <i>Fräulein Julie</i> (2010)	481
vi. <i>Die Ringe des Saturn</i> (2012)	481
vii. <i>Reise durch die Nacht</i> (2012).....	482
viii. <i>Die Gelbe Tapete</i> (2013).....	482
ix. <i>Wuschloses Unglück</i> (2014)	483
x. <i>The Forbidden Zone</i> (2014).....	483
xi. <i>Reisende auf einem Bein</i> (2015).....	484
xii. <i>Schatten (Eurydike Sagt)</i> (2016).....	484
xiii. <i>La maladie de la mort</i> (2018).....	485
III. Ejemplo de biografía para <i>La maladie de la mort</i> (2018)	486
IV. Ejemplo de elipsis entre las escenas para <i>Anatomy of a Suicide</i> (2017)	489
V. Ejemplo del esquema espacio-temporal para <i>La maladie de la mort</i> (2018).....	492
VI. Ejemplo de escaleta para <i>La maladie de la mort</i> (2018).....	493
VII. Tipos de plano	494
VIII. Ángulos de cámara	497
IX. Los movimientos de la cámara.....	49

RESUMEN

La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell

El objeto de este análisis se centra en las escenificaciones multimedia teatrales de la directora británica Katie Mitchell, desde *Waves* (2006) hasta *La maladie de la mort* (2018). El interés radica en la derivación de una consolidada carrera teatral hacia el uso del lenguaje cinematográfico y de los recursos audiovisuales en la escena.

El objetivo principal ha sido analizar la dramaturgia de la imagen en los 13 montajes multimedia de la directora con el fin de ofrecer un mayor acercamiento a su singular poética y de constatar su aportación a las Artes Escénicas. En el escenario se dan cita elementos de procedencia diversa, aquellos para la realización de una producción fílmica con otros más propios del tradicional arte escénico; unos y otros se engranan para transmitir las ideas subyacentes en el texto dramático y transformar la dramaturgia en espectáculo. El eje de la investigación se centra precisamente en este intercambio de lenguajes y en su influencia sobre el proceso de creación teatral.

Para llevar a cabo este objetivo se ha dividido la tesis en dos partes fundamentales. En la primera, con el fin de comprender el germen y la motivación de la búsqueda artística de Katie Mitchell, se ha contextualizado su producción multimedia a través del examen histórico de los audiovisuales en el teatro, del estudio de su recorrido profesional y sus principales influencias, así como de la presentación de las 13 escenificaciones objeto de estudio y de la gestión horizontal de sus equipos artísticos. En la segunda se desarrolla el propósito de esta investigación, es decir, el análisis de sus puestas en escena multimedia desde el punto de vista exclusivo de su dramaturgia de la imagen. Puesto que los procesos de escenificación de Katie Mitchell parten siempre del texto dramático, se aborda, en primer lugar, la dramaturgia textual, enfocada en la valoración de los procedimientos sobre los textos fuente y en una temática que, heredera de la corriente feminista británica, aborda la dignidad de la persona como preocupación indiscutible de sus creaciones. A partir del tratamiento y la disección textual, la directora se hace una serie de preguntas cuyas respuestas se materializan en una dramaturgia del espacio en la que confluyen el diseño escenográfico, el diseño audiovisual, el diseño de iluminación y la escritura sonora. El último aspecto que encierra el proceso de escenificación de Mitchell es la dirección de actores, entendida

esta desde la aplicación del método analítico procedente del naturalismo ruso y a partir de los signos que emanan del intérprete, tanto en la escena como en la pantalla.

Asimismo, se han establecido unos parámetros de análisis espectacular que, partiendo de la observación, se han enriquecido de un marco teórico sólido y contrastado. La metodología elaborada ha permitido establecer guías de análisis sobre las que se ha valorado la repercusión del audiovisual sobre el proceso dramático, el trabajo con el actor, los sistemas de significación y sobre la recepción indispensable en el hecho teatral, que en este estudio se aborda de forma transversal.

Mediante la investigación de los elementos comunes de su poética multimedia se observa cómo el audiovisual se convierte en un aliado de la escenificación, ya que, a través de los primeros planos proyectados sobre la pantalla a tiempo real, le permite dirigir la mirada a aquellos detalles imperceptibles para el espectador de las grandes salas de teatro. Si bien el acercamiento que facilita la cámara no es una novedad sobre la escena, sí lo es el concepto de diálogo interior que surge de la necesidad de transmitir la percepción del mundo de sus personajes. De este modo, Mitchell no solo demuestra la vigencia del método de Constantin Stanislavski, sino que aporta su singular aplicación en el seno del teatro multimedia, sumándose a la evolución naturalista de lo que Ostermeier denomina como el realismo comprometido.

En virtud de ello, la evolución del realismo en manos de la directora no se conforma con imitar el comportamiento, sino que busca transmitir el proceso interno causante del mismo, consecuencia a su vez del entorno opresor y destructivo en el que habitan los protagonistas de sus historias. Katie Mitchell, en este sentido, escenifica la corriente de conciencia de los personajes, presente en las novelas de las que parte la creación de su dramaturgia espectacular.

La directora desmonta la mirada masculina, dominante en las estructuras de las artes visuales y la literatura, con el fin de encontrar una fórmula más acorde a su percepción personal del mundo. De este modo, encuentra en la técnica formal de la deconstrucción dramática la herramienta para desarrollar una narratividad más cercana a la percepción global de la realidad y transmitir al espectador lo no mimético y causal de la vida, es decir, lo que esta tiene de irrepresentable. Mitchell hace uso del lenguaje audiovisual para ampliar las perspectivas del espectador teatral del siglo XXI a través de la simultaneidad de estímulos, el *pluriperspectivismo* y la subjetividad,

alejándose paulatinamente de la pieza bien hecha para crear una fórmula innovadora en el terreno del teatro multimedia: los *live cinema shows*.

Palabras clave: teatro, lenguaje audiovisual, dramaturgia de la imagen, Katie Mitchell, multimedia.

ABSTRACT

The Dramaturgy of the Image in Katie Mitchell's Multimedia Theatre

The purpose of this analysis focuses on Katie Mitchell's multimedia productions, from *Waves* (2006) till *La maladie de la mort* (2018). The interest lies in the derivation of a consolidated theatrical career towards the use of cinematographic language and audiovisual resources on the stage.

The main objective has been to analyse Katie Mitchell's 13 multimedia productions in order to offer a closer look at the director's poetic expertise, as well as her contribution to the Performing Arts. On the stage, different elements come together, those necessary for the creation of a film production and those specific of the Performing Arts; they are geared to transmit the underlying ideas in the dramatic text and transform the text into a theatrical event. In fact, the focus of this research is on this exchange of language and its influence on the creative process.

To meet this objective, I have divided the thesis into two fundamental parts. Firstly, in order to understand the origins and motivation of her artistic research, I have contextualised Mitchell's multimedia productions through an historical enquiry into audiovisuals in theatre, the study of her professional path and her main influences, as well as the presentation of the 13 productions under consideration and the horizontal management of her artistic teams. Secondly, I have developed the purpose of this research, that is, the analysis of Mitchell's multimedia staging from the exclusive point of view of her dramaturgy of the image. Since Katie Mitchell's staging processes part from the investigation of the dramatic text, I initially approach her textual dramaturgy, focusing on the procedures made on the source texts and on themes that, coming from a wave of British feminism, address human being's dignity as an unquestionable concern. From the treatment and textual dissection, the director asks herself a number of questions that she answers through the materialisation of the space dramaturgy, where stage, audiovisual, lighting and sound design converge. The last aspect that involves the analysis of the dramaturgy of the image is the direction of actors, understood from the application of the analytical method from Russian naturalism and from the actors' semiotics, both on the scene and on the screen.

Likewise, I have established stage analysis parameters that, based on the observation, have been enriched by a solid and proven theoretical framework. The

methodology has established analysis guides to study the impact of the audiovisual on the dramaturgical process, the work with the actor, the systems of significance and, of course, on the indispensable reception of the theatrical event, which in this study has been approached in a transversal way.

Through the study of the common elements of her multimedia production, it is seen how the audiovisual becomes an ally for Mitchell's staging, because it enables her to direct the viewer's gaze in big auditoriums to those imperceptible details through the close-ups projected on the screen in real time. Although the close-ups provided by the camera are not a novelty on the stage, the concept of internal dialogue that arises from the need to convey her character's perception of the world is innovative. In this way, Mitchell demonstrates the validity of Constantin Stanislavski's method and provides her unique application within multimedia theatre, adding her work to the naturalistic theatre evolution which Ostermeier names *compromised realism*.

The director's sense of realism is not satisfied with the imitation of behaviour, but rather seeks to transmit the internal process that causes it as a consequence of the oppressive and destructive context in which the characters live. Katie Mitchell, in this sense, stages the character's stream of consciousness present in the novels she chooses to adapt to the theatre.

The director dismantles the dominant male gaze in visual arts and literature structures in order to find a more suited formula for her personal perception of the world. Through the use of the formal technique of dramaturgical deconstruction, she finds a tool to develop a narration closer to the global perception of reality and to transmit the non-mimetic and non-causal experience of life to the viewer, that is, the irrepressible. Mitchell uses audiovisual language to broaden the perspectives of the 21st century spectator through the simultaneity of stimuli, *pluriperspectivism* and subjectivity, gradually moving away from the well-made piece to create an innovative formula in the field of multimedia theatre: live cinema shows.

Keywords: theatre, audio visual language, dramaturgy of the image, Katie Mitchell, multimedia.

CUESTIONES TEÓRICAS PREVIAS

Introducción

La presente investigación se inserta en el marco general de los estudios teatrales contemporáneos, concretamente, en la concepción espectacular de la creadora Katie Mitchell, en la que confluyen su concepción del mundo y las nuevas manifestaciones estéticas, relacionadas con el teatro y la incorporación de los audiovisuales a la escena. Estos últimos se encuentran en permanente evolución, sobre todo desde el último cuarto de siglo de la pasada centuria, e influyen de una manera decisiva en las propuestas escénicas de lo que se denomina la era de la imagen.

El estudio que se presenta se suma a una tendencia en auge necesaria para analizar y conocer el hecho espectacular, considerado este como una percepción ecuménica de informaciones de muy distinta procedencia (Cfr. Barthes, 1964: 42). Desde hace unas décadas, a parte del texto, la luz, los movimientos, las atmósferas, los diferentes elementos de significación de los intérpretes o del propio espacio escénico, así como la incorporación de los audiovisuales, proporcionan una comunicación más rica del emisor con el receptor y obligan a dirigir el estudio del hecho escénico desde diferentes perspectivas.

El enfoque, por tanto, se plantea desde la praxis escénica y aporta una nueva y rigurosa mirada a los estudios escénicos contemporáneos. Con este objetivo se parte del hecho espectacular para analizarlo desde la dramaturgia, textual y espacial, y la dirección de actores. Desde esta perspectiva se aborda el estudio del teatro multimedia de Katie Mitchell. En este sentido, se advierte que la hibridación de lenguajes en su teatro conforma apenas la octava parte de su producción convencional. No obstante, es en este campo dónde la directora realiza una aportación sobresaliente a la escena contemporánea, motivo de que el presente trabajo se detenga en su análisis.

I. Objeto de la investigación

Desde que Katie Mitchell comenzó su trabajo de directora en 1983, ha realizado, hasta el 2018, 80 escenificaciones de teatro y 18 de ópera. El objeto de esta tesis se centra en las 13 escenificaciones que se enuncian a continuación: *Olas [Waves]* (2006); *Tentativas de su vida [Attempts on her Life]* (2007); *...algún rastro de ella [...some trace of her]* (2008)¹; *El concierto [Wunschkonzert]* (2009); *La señorita Julia [Fräulein Julie]* (2010); *Anillos de Saturno [Die Ringe des Saturn]* (2012); *Viaje a través de la noche [Reise durch die Nacht]* (2012); *El papel de pared amarillo [Die Gelbe Tapete]* (2013); *Mala suerte [Wunschloses Unglück]* (2014); *La zona prohibida [The Forbidden Zone]* (2014); *Viajando sobre una pierna [Reisende auf einem Bein]* (2015); *Sombra (Eurídice habla) [Schatten (Eurydike Sagt)]* (2016); y *El mal de la muerte [La maladie de la mort]* (2018).²

La presente investigación reseña aquellos elementos comunes en la poética multimedia de la directora, fundamentada en el análisis dramático del texto fuente. Es este el origen de la intervención y de la creación de un nuevo texto dramático que se materializará en la dramaturgia de la imagen espectacular de cada escenificación³. De este modo, se profundiza en los mecanismos dramáticos y escénicos, así como en los de la dirección de escena, procedimientos que facilitan el diálogo entre el lenguaje escénico y el audiovisual. Para ello ha sido preciso remontarse a los orígenes de la hibridación de los lenguajes, pues el teatro, como técnica de representación, siempre ha estado ávido de incorporar los adelantos escenotécnicos para ampliar sus posibilidades expresivas. Dicha reflexión enmarca su teatro multimedia en un contexto de investigación fruto de su búsqueda personal en la comunicación con el espectador descendiente de la cultura de la imagen fraguada en el pasado siglo.

Una vez delimitado el objeto de estudio, se procede a concretar los objetivos principales y secundarios de esta investigación.

¹ Se ha optado por utilizar el mismo formato, con puntos suspensivos y letras minúsculas, que utiliza la producción para dar título a la pieza en el programa de mano de su estreno.

² La mayoría de las escenificaciones han tenido traducción inglesa, francesa y alemana, por lo que la traducción de los títulos al castellano es propia. A partir de aquí, se utilizará el título original del estreno o, en su caso, de la dramaturgia.

³ En el glosario se establecen las diferencias entre los términos de puesta en escena y escenificación, así como los motivos que llevan al uso del segundo para referirse a los espectáculos de Katie Mitchell.

II. Objetivos

El objetivo principal es analizar la dramaturgia de la imagen en los montajes multimedia de la directora británica Katie Mitchell y ofrecer un mayor acercamiento a su singular poética, así como a su aportación en las Artes Escénicas. Este estudio se centra en la mirada particular de la directora, manifiesta en el uso de los recursos audiovisuales sobre la escena, desde *Waves* (2006) hasta *La maladie de la mort* (2018).

En el escenario se dan cita elementos de procedencia diversa, aquellos para la realización de una producción filmica, con otros más propios del tradicional arte escénico; unos y otros se engranan para transformar el texto en espectáculo y transmitir las ideas subyacentes en el texto dramático. Mitchell narra una historia donde cobran tanta importancia el texto como la significación procedente de la tradicional interpretación de los actores y de los diferentes elementos que se dan cita en la escenificación: el espacio sonoro, el diseño de iluminación, la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la peluquería y el diseño audiovisual. Mediante esta mezcla de lenguajes, Mitchell inicia una investigación enfocada a la traslación del texto fuente hacia lo que aquí se recoge como dramaturgia *sinestésica*⁴, materializada sobre el escenario en el complejo engranaje de la escenificación, haciendo uso ostensible de la producción filmica. Es este intercambio de lenguajes y su influencia sobre el proceso de creación junto a su equipo lo que se investiga tras concluir esta introducción.

Para llevar a cabo este objetivo se indaga en las aportaciones que ofrece el lenguaje audiovisual al teatro. Con este propósito, se dedica un estudio preliminar al análisis histórico de las influencias y relaciones del teatro con el cine, y posteriormente con la televisión, el video e internet. En una consecuente aproximación, se aborda el recorrido personal y profesional de la propia Katie Mitchell para comprender el germen y la motivación de su búsqueda artística y utilizarlo en el análisis espectacular. Con el fin de entender su personal lectura, a partir del análisis del texto dramático como columna vertebral de todas las escenificaciones, se ahonda en una temática que, heredera de la corriente feminista británica, aborda la dignidad de la persona como preocupación indiscutible en sus creaciones. La directora transmite dicha visión crítica, acerca de la adversidad y del sufrimiento de un mundo dividido y contradictorio, a través del naturalismo interpretativo y apoyándose en los descubrimientos más recientes en torno a

⁴ Según la retórica, la sinestesia es la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. Aplicada al teatro se concreta en la traslación del texto fuente a imágenes, sonidos, olores o texturas. Este tipo de intervención se desarrolla en el epígrafe 4.3.2.2.

la biología de las emociones, como técnica realista cuyos objetivos son la empatía y la experiencia emocional en el espectador. La danza teatro de Pina Bausch la llevará a investigar otros lenguajes para comunicar la percepción del mundo de unos personajes aislados en unos universos mentales fragmentados, abandonados y en el dolor que los acompaña generación tras generación. Este camino desemboca en su teatro multimedia, ya que será a través del audiovisual que encuentre un medio de transmitir su temática y sus objetivos al espectador del nuevo milenio.

Como último apunte, con la intención de desarrollar un nuevo estudio teatral que profundice en el uso del lenguaje audiovisual como recurso teatral en la comunicación con el espectador, se establecen unos parámetros de análisis espectacular que comienzan en la observación y se enriquecen de un marco teórico sólido y contrastado. La metodología elaborada permite establecer guías de análisis sobre las que se valora la repercusión del audiovisual sobre el proceso dramático, el trabajo con el actor, los sistemas de significación y, por supuesto, sobre la recepción, indispensable en el hecho teatral y que se aborda de forma transversal en este estudio.

III. Estado de la cuestión

Esta investigación se enfrenta al trabajo de una de las directoras más emblemáticas de la escena europea, cuyo giro se da precisamente en el momento en el que se aleja de sus orígenes británicos para observar los entrenamientos de directores del Este de Europa. Nacida en 1964, estudia Filología inglesa en la Oxford University donde ya despunta en sus dotes de liderazgo como presidenta del Oxford University Dramatic Society (OUDS). Tras su paso por los teatros King's Head y Plaines Plough de Londres, comenzará su carrera como asistente de dirección en la Royal Shakespeare Company (RSC). Hasta aquí, se trata de una carrera que transcurre de la forma convencional esperada en cualquier director británico. Su punto de inflexión se da cuando, a pesar de hallarse establecida en el RSC, Mitchell sale de Inglaterra con una beca del Winston Churchill Memorial Trust para observar el trabajo y el entrenamiento de directores en Polonia, Rusia, Georgia y Lituania (Cfr. Delgado y Rebellato, 2010: 320).

El prolífico recorrido de la directora y sus más recientes aportaciones sobre el teatro multimedia son el motivo de esta investigación, que se suma a la creciente corriente académica de la última década, enfocada al análisis de la poética de los

directores de escena. En este sentido, José Gabriel López Antuñano ha sido un claro referente por sus conocimientos y estudios en torno a la obra multimedia de Katie Mitchell, en cuyos artículos se hallan ciertos apuntes de sus últimas escenificaciones. El teatrólogo es, sin duda, un eslabón fundamental que se suma a la tendencia incipiente de la investigación de los directores contemporáneos. Su ensayo, *La escena del siglo XXI* (2016), ha supuesto una guía para el análisis de los escenarios actuales, ya que, apoyado en una metodología teatral, combina descripciones detalladas de las escenificaciones más recientes de los directores contemporáneos con su reflexión personal acerca de los cambios más significativos en el teatro del nuevo siglo.

Más allá de las fronteras nacionales, se puede encontrar la presencia de Katie Mitchell en múltiples investigaciones, pero ninguna aborda de forma completa y exhaustiva las aportaciones de su teatro multimedia en la escena del nuevo milenio. Se hallan aproximaciones en los estudios de María Delgado junto a Dan Rebellato (2010), a partir del estudio de los directores europeos de mayor influencia sobre la escena contemporánea; y en las entrevistas a los directores más emblemáticos de la escena británica editadas por Gabriella Giannachi y Mary Luckburst (1999). Del mismo modo, se observan estudios específicos de obras aisladas o de aspectos concretos de estas en el trabajo de Nick Morris (2011) – a partir de los montajes de *Waves* (2006) de Katie Mitchell y el de *Black Watch* (2006) de John Tiffany – donde el académico propone un nuevo léxico más acorde a las visiones y subjetividades de la escena contemporánea. Lo mismo sucede en las investigaciones de Louise Lepage, en las que se cuestionan los cambios paradigmáticos del teatro postdramático para sugerir, también a raíz de *Waves* (2006), como su teatro multimedia “reemplaza el concepto dualista sujeto/héroe del modelo humanista liberal típico del teatro tradicional y articula un mundo construido sobre estructuras de interdependencia no jerárquicas” (2008: 137). La estudiosa, junto con Siân Adiseshiah (2016), desarrolla una visión caleidoscópica del teatro del siglo XXI en el que la crisis financiera, el cambio climático, la migración, las nuevas problemáticas de género y raza, las políticas culturales o los nuevos conceptos de nacionalismo son motivo sustancial del resultado sobre las tablas. El trabajo de Katie Mitchell forma parte de este recorrido general, riguroso y fundamental, para comprender los cambios presentes y futuros de la escena europea.

La artista plástica y escritora, Janis Jefferies, muestra un especial interés en relación al teatro multimedia de Katie Mitchell y a su capacidad de generar intimidad a

través de los avances tecnológicos. No obstante, a pesar de sus interesantes artículos junto a Elena Papadaki, Jefferies no sigue la evolución de la directora en Alemania, por lo que su análisis y sus entrevistas dedicadas al diseñador audiovisual, Leo Warner, se centran exclusivamente en las primeras tres escenificaciones producidas en Inglaterra, en particular en las de *Waves* (2006) y *...some trace of her* (2008). A su vez, Markos Hadjioannou y George Rodosthenous aportan una mirada acerca de la hibridación de lenguajes en este segundo espectáculo; así como Rachel Clements, en torno a las técnicas deconstructivas, en un artículo que aborda la segunda apuesta multimedia de la directora, *Attempts on Her Life* (2007).

Jonathan Pitches plantea una interesante comparativa de los directores de tradición rusa en Inglaterra, aunque no llega a profundizar en el método de origen *stanislavskiano* utilizado por Mitchell. Sí lo hará Emma Cole en su extenso artículo, que toma *Las troyanas [Women of Troy]* (2007) como muestra del método naturalista de la directora. Empero, ninguno de los dos aborda el teatro multimedia como medio y singular aportación en el terreno del naturalismo ruso. Por otro lado, el investigador alemán David Roesner (2016) ofrece su visión musical del teatro contemporáneo, en la que no falta la mirada singular de Mitchell, cuyos espacios sonoros son significativos. Se trata, sin embargo, de una panorámica acerca de la influencia de la música en la innovación teatral de los últimos 150 años, en la que se encuentran apuntes breves y muy generales de la obra de la directora, pero que han significado un importante punto de partida en el análisis de la escritura sonora de esta investigación.

Desde la Universidad de Sussex, Benjamin Fowler (2013) plantea las contradicciones de la teoría de Hans-Thies Lehmann (2006) tras el estreno de *Fräulein Julie* (2010) en la Schaubühne de Berlín. El ensayista participó en la reunión anual del *American Society for Theatre Research* que se celebró en Dallas en noviembre del 2013, con un ensayo en el cual relaciona las propuestas multimedia de Mitchell con las teorías postdramáticas de Lehmann. Fowler distingue un cambio sustancial en las escenificaciones que la directora realiza en Alemania y particularmente en *Fräulein Julie* (2010), donde halla la paradoja de una dramaturgia que pone en tela de juicio los postulados del teórico alemán:

Las puestas en escena de Mitchell cuestionan las formulaciones de Lehmann. No solo porque se alejan del drama clásico, posicionadas en relación al mismo, de manera que desafían las jerarquías de representación habituales del teatro dramático, sino también porque crean un espacio de reflexión para el espectador, le retan a construir su propia

lectura de la práctica que observan. No obstante, la dramaturgia espectacular de Mitchell es increíblemente descriptiva. Los intérpretes están sujetos a un sistema rígido que no cambia – a veces replicando la situación planteada por el propio Strindberg – destinados a realizar las mismas tareas noche tras noche para conseguir una presentación cinematográfica (2013: 1).⁵

Interesa en especial este último punto de vista, pues Fowler parte del hecho teatral para contrastar la praxis escénica con la teoría teatral, y no viceversa. Este aspecto es fundamental para el desarrollo de los objetivos que aquí se plantean. Es en el proceso creativo de Katie Mitchell y en su resultado material sobre el escenario donde se hallan las aportaciones del audiovisual sobre las tablas, mediante la intervención dramaturgica, la concepción del espacio, la interpretación de sus actores, la escenificación y la recepción, en el proceso indispensable en la comunicación. Fowler aporta, también su artículo *(Re)Mediating the Modernist Novel: Katie Mitchell's Live Cinema* (2018), donde se hallan algunas de las claves de la selección de sus textos fuente; y la edición de cuatro entrevistas esclarecedoras que abarcan aspectos de su proceso de escenificación, desde el análisis hasta la dirección de escena, a partir de la visión de algunos de sus colaboradores habituales.

Esta investigación se enfrenta, por tanto, a una directora de escena sobre la que no se ha profundizado lo suficiente por lo novedoso de su teatro multimedia. Asimismo, ahonda en el análisis de su dramaturgia de la imagen, a través de cada una de las propuestas elegidas. Frente a los estudios parciales acerca de aspectos formales de la directora, o de otros más amplios y completos en torno a las mutuas influencias del audiovisual y el teatro, se desarrolla el trabajo de Katie Mitchell en su integridad, desde su formación y sus influencias, hasta los procesos de creación en la mistura de lenguajes, pues hasta la fecha no se han realizado estudios anteriores que aborden específicamente, y en su totalidad, los montajes multimedia de la directora británica.

Del mismo modo que Fowler cuestiona los postulados de Lehmann a raíz del estreno de *Fräulein Julie* (2010) en Berlín, las escenificaciones multimedia de Katie Mitchell – así como el análisis y el estudio que las sustenta – son el camino de una investigación que recoge los cambios profundos del nuevo siglo en la escena para aportar una nueva visión a la teoría teatral.

⁵ Las citas de los volúmenes en francés y en inglés de esta investigación son de traducción propia.

IV. Fuentes

Se procede a la sistematización de las distintas fuentes utilizadas en la investigación con el fin de justificar su uso en relación a los objetivos principales y secundarios de la investigación. Tanto la gran variedad de ellas, acumulada a lo largo del proceso de estudio, como su carácter heterogéneo, han contribuido a la ampliación de las perspectivas de este trabajo en relación con los objetivos planteados.

El apoyo de toda la documentación de consulta, de nivel contrastado ya referido, y la información directa, tanto en las entrevistas presenciales con Katie Mitchell como con muchos de sus colaboradores artísticos, han significado una importante vía de conocimiento, siempre con la precaución y la distancia, pues es esencia del artista hablar desde la subjetividad de su percepción, aspecto que se contrasta desde el rigor que requiere todo análisis. Los artículos divulgativos, las críticas de las fuentes virtuales y toda la documentación procedente de la prensa inglesa, francesa y alemana han aportado datos reveladores al contextualizar a la directora más allá de la valoración de sus espectáculos y ofrecer sus señas de identidad más significativas.

En este sentido, la complejidad de la investigación en lo dramático y lo espectacular ha encontrado fuentes contrastadas de gran apoyo que sustentan el análisis y la metodología propia, a las que se añade todo el material aportado por las diferentes entidades que producen los espectáculos objeto de la investigación. Para los tres primeros montajes multimedia, en Inglaterra, he tenido acceso a los archivos del National Theatre, a través de The Royal Central School of Speech and Drama, vinculada a la London University, aval de esta investigación. Durante la estancia internacional, he tenido al alcance los cuadernos de dirección, las grabaciones completas de los espectáculos, el material de producción, los recursos de regiduría, fotografías del vestuario y de la utilería, toda la prensa en torno a los montajes, los apuntes del diseño del espacio y del sonido, e incluso algunos cuadernos de sus principales actores (véase Capítulo 3, Fig. 2). El National Theatre Archives facilita la toma de todo tipo de anotaciones y hace entrega de abundante material digital de sus producciones, aunque no permite realizar copias ni fotografías de estas; sí pude visionar las distintas grabaciones de los tres montajes multimedia estrenados en Londres: *Waves* (2006), *Attempts on Her Life* (2007) y *...some trace of her* (2008). Durante los meses en Londres, accedí a la instalación *Cinco verdades [Five Truths]* (2011), que se conserva en el Victoria and Albert Museum, y al material audiovisual e impreso, disponible de

los archivos del museo. Asimismo, The Royal Central School of Speech and Drama facilitó la asistencia a los ensayos de la producción *La maladie de la mort* (2018), en Londres y París, y a la producción londinense en cartel *Anatomía de un suicidio* [*Anatomy of a Suicide*] (2017).

Por otro lado, el teatro Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín no solo conserva en repertorio los espectáculos *Fräulein Julie* (2010) y *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), a los que pude asistir, sino que dispone de un departamento de gestión sumamente eficaz que suministró el envío internacional del material audiovisual de las producciones multimedia de la directora. Consecuentes a su firme apuesta por estar a la vanguardia y fomentar la investigación de sus directores en cartel, mediaron el acceso al material de prensa y a todos los programas de mano creados para su exhibición. Esto impulsó la investigación de los dos espectáculos mencionados, así como los de *The Yellow Wallpaper* (2013) y *Forbidden Zone* (2014). En última estancia, a pesar de quedar al margen de los objetivos de la investigación, fui invitada a los ensayos generales y al estreno de *Orlando* (2019), con motivo de su futura presentación en los Teatros del Canal de Madrid, en marzo del 2020.

Muy diferente fue la experiencia mantenida con el teatro Schauspiel de Colonia, ya que, meses antes de dar comienzo esta investigación, sufrió el robo de todo el material de sus archivos. Por fortuna para este estudio, a través de los colaboradores habituales de la directora, con quienes mantuve sendas entrevistas durante la asistencia a los ensayos en el Three Mills de Londres y el Théâtre Des Bouffes du Nord de París, se completó todo el material audiovisual del resto de las producciones, de manera que se obtuvieron incluso diversas grabaciones de un mismo montaje. Los teatros Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, Des Bouffes du Nord de París y el Festival de Avignon, completaron los programas de mano imprescindibles para la investigación.

Con el fin de comprender los cambios que se operan en la adaptación e intervención de los textos fuente, también han sido fuentes primarias, por un lado, las novelas de las que parte la directora para los montajes, las tres dramaturgias y los diversos intertextos a los que esta recurre; y por el otro, aquellas dramaturgias espectaculares que facilitó el teatro Schaubühne am Lehniner Platz, así como los subtítulos en inglés y francés de sus producciones alemanas.

A todo este material, es preciso añadir las grabaciones, fotografías, entrevistas y artículos divulgativos, así como opiniones personales de los blogs y las páginas web

más contrastados. En el análisis de lo espectacular es de gran valor la recepción de los propios espectáculos, justificación de la heterogeneidad de las fuentes, pues no es imprescindible que estas partan exclusivamente de especialistas del medio, sino que toda opinión escrita enriquece el estudio de dicha recepción. Dicha heterogeneidad ha sido necesaria para conocer el impacto que el teatro multimedia de la directora tuvo y tiene sobre los espectadores. Aclarado este aspecto de la investigación, se procede a la sistematización del material con el que se ha realizado esta investigación.

De una parte, se han considerado fuentes primarias a todas aquellas que se refieren a las escenificaciones objeto de este estudio, desde *Waves* (2006) hasta *La maladie de la mort* (2018) o a determinados aspectos concretos de estas. Las fuentes contemplan:

- 1) La asistencia a algunos espectáculos de Katie Mitchell;
- 2) La asistencia a ensayos;
- 3) Las grabaciones de todos los espectáculos, así como los fragmentos de estas que se encuentran en la red de internet;
- 4) Fotografías;
- 5) Programas de mano;
- 6) Entrevistas personales: tanto con Katie Mitchell como con sus principales colaboradores e intérpretes habituales;
- 7) Las novelas de las que parten las adaptaciones;
- 8) Las dramaturgias originales;
- 9) Los subtítulos de las producciones alemanas.

Es capital destacar la importancia de todo el material audiovisual de las mencionadas representaciones, que se conserva grabado y recogido en el punto 3, así como todos los testimonios recogidos de carácter visual y auditivo, desde los programas de mano o esquemas de los diseñadores, hasta entrevistas con los diferentes miembros de las producciones y testigos del hecho teatral. Tal y como advierte Juan Antonio Hormigón:

El objeto de conocimiento específico de la historiografía teatral no era la literatura dramática y su posible ilustración escénica, sino un acontecimiento material construido con los medios que le son propios y en permanente relación con el público, al que denominamos teatro. En consecuencia, los elementos analíticos y de investigación, así

como los elementos constitutivos de la teatralidad, son a su vez distintos de los que utiliza la literatura. A partir de entonces quedó establecida con nitidez la naturaleza diferenciada de la literatura dramática (Drama) y del espectáculo (Teatro), siendo éste la articulación de todos los elementos que constituyen la escenificación, sus métodos y técnicas e incluso las formas de comunicación que propone, el impacto sobre el público que provoca, etc. Dicha concepción no sólo iba a transformar los estudios historiográficos, sino igualmente, aunque fuera por vericuetos poco explícitos, la forma de concebir y abordar el trabajo escénico y las reflexiones críticas (2002: 97).

Esta independencia de cualquier escenificación como hecho vivencial con respecto a la literatura dramática es fundamental, puesto que el teatro no es solo literatura, y su análisis debe recoger también todos los aspectos dramáticos y escénicos que, de otro modo, quedarían al margen de cualquier estudio filológico. Tal y como plantea Jorge Dubatti en su teoría teatral, se asume el concepto de teatro como “acontecimiento de experiencia escénica convivial” (2008: 58). Para comprender este hecho convivial, la asistencia a ensayos y a los montajes en directo de la directora supuso un aspecto fundacional de esta investigación. Comprender el proceso de creación ha sido la puerta de acceso hacia el estudio de la escenificación, puesto que lo que aquí se aborda no es el resultado escénico en exclusiva. Del mismo modo, la comunicación teatral requiere de la presencia del emisor y del receptor, por lo que la investigación ha requerido de la movilidad internacional como aporte significativo y colofón del estudio que se presenta.

De otra parte, las fuentes secundarias engloban tanto aquel material que alude al objeto de estudio, sin ser producto directo de sus creadores, como todo aquel que configura el tejido metodológico y analítico del estudio, desde aquel que aborda el estudio dramático, como el espectacular o el estético e ideológico. Se incluye en este apartado la obra de la directora *The Director's Craft* (2009) y ciertos artículos y entrevistas, escritas o intervenidas por esta, que no se refieren a las escenificaciones multimedia objeto de estudio.

Debido a la heterogeneidad de las fuentes, se ha creído necesario justificarlas y clasificarlas en respuesta a los objetivos expuestos. Es preciso señalar que esta investigación no hubiese sido posible sin su carácter internacional. Si bien es cierto que el acceso a la información me ha facilitado enormemente el estudio y las grabaciones han sido fundamentales para comprender los aspectos teóricos de sus puestas en escena multimedia, la oportunidad de ser testigo de la escenificación de *La maladie de la mort* (2018), para su estreno en el Théâtre Des Bouffes du Nord de París, el visionado en

directo de sus espectáculos en repertorio y la comunicación directa, tanto con sus colaboradores como con la propia Katie Mitchell, han supuesto, tal y como ya se ha enumerado, la constatación personal que fundamenta el análisis que aquí se desarrolla.

V. Metodología

Si en el apartado III de esta introducción se realiza un recorrido a través de las obras básicas de referencia que enmarcan el estado de la cuestión de la investigación, lo que a continuación se ofrece es un acercamiento crítico que justifica el uso de dichas fuentes, según los objetivos marcados y la metodología de análisis que vertebra este estudio. En este sentido, la investigación se enfoca en tres partes fundamentales y es en relación a cada una de ellas que se desarrolla dicha metodología específica:

1. En relación al estudio histórico de la proyección en la escena.

Puesto que abordar la semiótica del teatro implica abordar el sistema cultural al que este pertenece, se inicia esta investigación con el examen del sistema cultural del que proviene el teatro multimedia de la directora y su funcionamiento como creador de significado. Tal y como apunta la semióloga Fischer-Lichte: “hay que comprobar primero qué sistemas culturales han creado tales signos, con los que se relacionan los signos teatrales y sus denotados” (1999: 42). Para llevar a cabo este apartado se ha partido fundamentalmente de los trabajos de Béatrice Picon-Vallin (1998) y Simon Hagemann (2013). A estos dos contundentes estudios es forzoso añadir los de Óscar Cornago Bernal (2004), Pablo Iglesias Simón (2008), Anxo Abuín González (2012) y José Gabriel López Antuñano (2016), pues, a pesar de las significantes aportaciones de Picon-Vallin y Hagemann, cada uno de ellos, en relación a sus objetivos, deja de lado ciertos aspectos fundamentales para esta investigación que otros autores sí desarrollan en sus estudios.

Penser les Médias au Théâtre (Hagemann, 2013) analiza el lugar que han ocupado los medios de comunicación en los escenarios teatrales durante los siglos XX y XXI, y su utilización con fines artísticos. Su aportación principal ha sido determinar la importancia del pensamiento sobre dichas vías de comunicación durante los grandes cambios teatrales de ambos siglos. Lo interesante del planteamiento de Hagemann es que su investigación se presenta desde una perspectiva histórica afín con lo que se plantea en el capítulo 1 que sigue a esta introducción. Puesto que los cambios culturales

provocados por la aparición de la radio, el cine, la televisión, el video o la digitalización son el hilo conductor de la aparición de nuevas formas teatrales, con independencia del uso que estas hagan o no de las nuevas tecnologías, este análisis enriquece la estructura planteada según los objetivos planteados en esta investigación. El pensamiento que subyace a dichos cambios entronca con la contextualización de la directora Katie Mitchell, puesto que es su percepción, los medios que utiliza para transmitirla y la relación entre ambos lo que interesa examinar.

Hagemann cuestiona las funciones del teatro en cuanto a su desarrollo artístico, al tiempo que describe la evolución de los medios y su influencia sobre la visión del mundo, para ofrecer una contundente reflexión acerca de las posibles consecuencias que la era de los medios digitales ha tenido sobre los estudios teatrales. Sin embargo, la obra de Hagemann no profundiza en cada creador o compañía; para suplir dicho vacío esta investigación propone una metodología de análisis que se complementa con los estudios de Béatrice Picon-Vallin y de José Gabriel López Antuñano.

Les écrans sur la scène (1998) es una obra colectiva dirigida por Picon-Vallin, directora del Laboratoire de Recherche sur les Arts de Spectacle del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) de París. La mayor parte del libro consta de análisis puntuales de espectáculos creados por directores europeos y norteamericanos que son reconocidos particularmente por sus trabajos multimedia. El último apartado recoge también ciertos propósitos en los que Joseph Svoboda, Robert Lepage y Dominique Pitoiset describen en primera persona su particular visión de la escena multimedia. En su introducción, Picon-Vallin advierte que la problemática no es actual, sino que se remonta a una hibridación histórica y a las diversas transformaciones estéticas generadas por la presencia de las pantallas y las imágenes en el espacio teatral desde los orígenes de la proyección. Subraya cómo las nuevas tecnologías han cuestionado, y cuestionan, la comprensión de la realidad escénica. Los estudios de Lucian Pintilie, Peter Sellars, Rober Lepage o La Fura dels Baus, entre otros, sintetizan la calidad y el interés de una reflexión y visión del mundo que se materializa en la fusión de lenguajes. Cada artículo se aborda desde la reflexión y el sentido de cada escenificación, describiendo todo el entramado técnico que da sustento a los espectáculos. A pesar de que la aproximación más técnica pueda resultar demasiado complicada para el lector que no está habituado a la práctica escénica, los ensayistas se preocupan de acompañar la investigación con esquemas y fotografías que constituyen un soporte visual esencial

para su comprensión. De hecho, tras este aspecto más técnico del libro, subyace la cuestión vital de cómo mantener la escena dinámica a través de dichos fenómenos técnicos y estéticos tan complejos.

Picon-Vallin enriquece el recorrido histórico planteado, pues el estudio de la dramaturgia espectacular como consecuencia de los cambios en la visión del mundo que proponen las nuevas tecnologías, así como la reflexión que justifica su uso en el espacio teatral, son precisamente los ejes de esta investigación. Los colaboradores no solo describen cada espectáculo con minuciosidad, sino que extraen una serie de conclusiones vertebrales para comprender los cambios que se operan en la escena *écranique*. No obstante, se trata de una recopilación de artículos que concierne apenas al último cuarto del siglo XX, momento en el que, por otra parte, se produce la mayor eclosión de lenguajes sobre la escena teatral. Tal y como sostiene Cornago: “frente a una época en la que el cine se convirtió en el lenguaje artístico dominante, a partir de los años 60 es la televisión, el video y las comunicaciones por ordenador las que han construido un nuevo canon estético” (2004: 595).

La escena del siglo XXI (2016) de José Gabriel López Antuñano es una pieza que aúna la descripción con el estudio en torno a 24 directores contemporáneos a través de sus puestas en escena más recientes, complemento esencial de la obra de Picon-Vallin, que se detiene en el pasado siglo. Krystian Lupa, Declan Donnellan, Robert Wilson, Thomas Ostermeier, Rober Lepage, Romeo Castellucci o Katie Mitchell, entre otros, figuran como algunos de los que “con su competencia, capacidad, investigación y trabajo han realizado aportaciones al teatro en estos últimos años” (2016). En la división que el teatrólogo plantea son de gran valor tanto el capítulo dedicado a lo que denomina como el *Teatro de presencias reales* (2016: 13) – por su reflexión en torno a la nueva visión del realismo en la escena contemporánea – como el dedicado a los audiovisuales sobre la escena, en el cual dedica un apartado esclarecedor a la directora objeto de esta investigación.

Junto a estos tres pilares, complementan el análisis Óscar Cornago Bernal con su artículo *El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen* (2004); Pablo Iglesias Simón con *Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena* (2008); y Anxo Abuín González con *Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos y la obra* (2012). Estos estudios ofrecen estructura y claridad terminológica en un terreno de estudio todavía en auge y en constante transformación. Asimismo, se han

tenido en cuenta otros volúmenes idénticamente valiosos para determinados aspectos concretos de la investigación, pero cuyo contenido global se aleja de los objetivos expuestos al comienzo de este bloque.

En este sentido, Cornago Bernal aporta un extenso análisis de las reacciones de la escena ante los nuevos comportamientos estéticos, analizando los efectos de la imagen mediatizada sobre el cuerpo del actor (Cfr. 2004: 595). Al igual que Hagemann, el investigador centra el análisis en la forma en que los grandes medios de comunicación implican nuevos paradigmas artísticos y maneras diferentes de percibir la realidad, que han incorporado, entre otros, la fragmentación, lo *performativo*, la apariencia de inmediatez o la presencia determinante del receptor, como elementos más recientes del hecho teatral. Su mirada, por tanto, no se puede obviar, aunque sea como complemento al extenso estudio de *Penser les Médias au Théâtre* (2013).

Del mismo modo, los artículos de Iglesias Simón y Abuín González son excelentes guías para la conceptualización y la sistematización multimedia sobre la escena, según los objetivos y la lectura concreta de sus creadores. Ambos parten del punto de vista de la escenotecnia y, a través de múltiples ejemplos, aportan el sentido último que debe sustentar a toda elección artística que asuma la proyección y la consecuente hibridación de lenguajes. La dramaturgia espectacular ha de justificar siempre la estética-estilística⁶ de cualquier escenificación, y la co-presencia del actor y del espectador se verá sujeta a los cambios necesarios en un camino de ida y vuelta.

2. *En relación al estudio de la trayectoria de Katie Mitchell*

Este apartado contempla la trayectoria profesional de la directora, que incluye su formación, así como sus principales influencias. Tal y como se explica en el estado de la cuestión, no existe una obra de referencia básica completa, pues se trata de una directora de prolífica carrera teatral cuya principal aportación surge en el seno de su teatro multimedia, con el que comienza a experimentar hace apenas 13 años. Empero, su particular manera de afrontar la tarea de la escenificación ha despertado un especial interés en el marco de los directores contemporáneos europeos y, junto con las múltiples entrevistas recopiladas tanto en los programas de mano, como por periodistas del medio o de los archivos analógicos y digitales de los propios teatros, se puede encontrar su

⁶ Se define estética como aquello que se quiere provocar en el espectador y estilística como el conjunto de herramientas para llevarlo a la práctica, siendo dos cuestiones que se plantean y analizan de forma conjunta (Martínez Valderas, 2014: 3).

presencia en diversos artículos y monográficos, que se suman a los de sus colegas coetáneos de mayor repercusión sobre la escena. Dichos artículos, que aislados quedarían incompletos, en su conjunto y organizados aportan una amplia mirada acerca de su trayectoria.

En esta línea, la recopilación de María M. Delgado y Dan Rebellato, *Contemporary European Theatre Directors* (2010) y en especial el capítulo *Katie Mitchell: Learning from Europe*, ha ofrecido el contexto sobre el que comenzar la investigación, al sentar las bases de los inicios artísticos de la directora, particularmente sensible hacia la tradición teatral de los países del Este de Europa. Dan Rebellato tuvo la amabilidad de enviar toda su investigación relacionada con la directora, de gran ayuda para este estudio.

María Shevtsova completa la biografía con la mirada enfocada hacia su herencia naturalista. Tanto en su artículo *On directing: A conversation with Katie Mitchell* (2008), como en la recopilación que hará un año más tarde – en la que se abordan los trabajos de Eugenio Barba, Lev Dodin, Declan Donnellan, Elizabeth LeCompte, Robert Lepage, Simon McBurney, Peter Sellars, Max Stafford-Clark y, cómo no, el de Katie Mitchell – su interés radica en los métodos de cada uno, aspecto que se tendrá en cuenta para el análisis posterior en torno al estudio del texto y a la dirección de actores. Shevtsova es conocedora del legado de Dodin y de la influencia que este ha tenido sobre Mitchell, hecho que ofrece la mirada integradora que se busca en esta investigación.

En la misma línea, Jonathan Pitches se hace cargo de la edición de *Russians in Britain* (2012), donde no falta Katie Mitchell como una de las voces inglesas que se alzan a favor del método desarrollado por Stanislavski para el trabajo con el actor y la escenificación. Gabriella Giannachi y Mary Luckburst ofrecen una serie de entrevistas con directores de escena en activo cuyo enfoque radica en los cambios de paradigma del nuevo milenio y cómo estos han condicionado su forma de trabajar, ya sea en la propia creación, como en la gestión de equipos o en la dirección de sus actores.

En el año 2009 Mitchell publica *The Director's Craft*, manual en el que ofrece una serie de instrumentos a jóvenes directores con el fin de que puedan trasladar su entendimiento intelectual de la pieza dramática a ejercicios específicos para su escenificación. El manual consiste en una serie de detallados apuntes y ejercicios concretos para trabajar con el actor y con el resto de colaboradores, abarcando desde: el proceso previo a los ensayos de preproducción, elección de un texto, análisis,

documentación y selección del elenco, hasta el proceso de ensayos, la implantación escenotécnica en el teatro, el estreno y las funciones. Con el fin de que el lector tenga una idea más clara del proceso, utiliza su escenificación de *The Seagull* (2006) de Anton Chejov como ejemplo práctico, motivo por el cual se recurre a dicho proceso para ejemplificar parte del análisis de esta investigación. También la exhaustiva entrevista que mantiene con la coreógrafa Siobhan Davies en el 2009, momento clave en su carrera multimedia, será esclarecedora, pues en ella desvela las claves de la dramaturgia *sinestésica* y de la aplicación del método de las acciones físicas, desarrollado por Stanislavski en su investigación en el ámbito de la hibridación de lenguajes.

La primera parte, enfocada al análisis histórico del uso de la proyección en la escena, junto con la segunda, que aborda el estudio pormenorizado del recorrido de la directora, aportan el contexto de esta investigación, cuya metodología se desarrolla a continuación.

3. *En relación al estudio de la dramaturgia de la imagen*

Esta parte de estudio aborda la dramaturgia textual, la dramaturgia del espacio y la dirección de escena. En relación a cada uno de estos aspectos se repasan las fuentes básicas sobre las que se desarrolla una metodología de análisis propia. A pesar de que las fuentes citadas se utilizan a lo largo de todo el análisis, según la estructura planteada, la metodología utilizada prioriza unos estudios sobre los demás, o recoge lo que es de interés para algunos autores, según las limitaciones de los otros.

Desde el punto de vista del proceso de creación de la directora, el estudio del texto es la fase inicial de cualquier escenificación. Con el fin de aclarar la terminología utilizada en esta investigación, es preciso atender a una cuestión semántica referente al texto dramático. Se diferencian, por tanto, tres formas textuales sobre las que se erige el análisis: en primer lugar, se halla el texto fuente, que vendría a ser el canónico y cerrado por el autor, y habitualmente fijado en una publicación; en segundo lugar, se aborda el texto dramático, aquel elaborado para su representación escénica por el dramaturgista, según el núcleo de convicción dramática del director de escena; y por último, el texto escénico, que con palabras de Patrice Pavis se define como “el texto (invisible e ilegible) de la puesta en escena, es decir, el de la descripción del desarrollo del espectáculo” (1980: 504). Una vez estudiadas la formación y principales referentes e influencias de Katie Mitchell, se visibilizan en su poética una mirada, una sensibilidad y

una percepción del mundo que la llevan a seleccionar unas piezas en detrimento de otras. En este sentido, ha sido indispensable el uso de las obras literarias fuente sobre las que la directora basa sus dramaturgias espectaculares. Véanse *La señorita Julia [Fröken Julie]* (1889) de August Strindberg, *The rings of Saturn* (1995) de W.G. Sebald, *Reise durch die Nacht* (1984) de Friederike Mayröcker y los textos utilizados por el dramaturgista⁷ Duncan Macmillan de Hannah Arendt, Mary Borden, Simone de Beauvoir, Emma Goldman y Virginia Woolf, para la creación de *The Forbidden Zone* (2014), entre otros. Es mediante la comparativa de estos textos con el resultado sobre la escena que se hallan los cimientos de la deconstrucción dramaturgística en las piezas de la directora y las aportaciones del lenguaje filmico sobre la dramaturgia espectacular.

En torno al estudio dramaturgico, que se refiere particularmente a la práctica sobre los diferentes procedimientos de deconstrucción en las producciones multimedia de Katie Mitchell, ha sido fundamental el texto de Juan Antonio Hormigón, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena* (2002). La obra, clave para cualquier estudio de dirección escénica, abarca una metodología clara y precisa que parte de la elección del texto fuente, para desarrollar con precisión todos y cada uno de los pasos analíticos previos a cualquier escenificación. Una vez seleccionado el texto fuente y antes de que comiencen los primeros ensayos, la sistematización propuesta por Hormigón, divide el proceso en tres fases imprescindibles:

- a) La primera, consiste en la recopilación de información bibliográfica relevante para la escenificación del trabajo elegido. Se trata de reunir todo aquel documento que “constituya fuente de información y sugerencias motivadoras en el proceso posterior” (Hormigón, 2002: 140).
- b) La segunda, es el estudio sincrónico del texto y sus implicaciones teatrales originarias, cuyo objetivo es la valoración del sentido de la pieza dentro del contexto en el que fue creada, con el fin de conocer “las características estéticas, estructura formal, permeabilización de las ideologías contemporáneas y significados profundos del texto en sí mismo y en su origen” (Hormigón, 2002: 141).

⁷ Se remite a este término para referirse al concepto alemán de *dramaturg*. Según Lessing en *Dramaturgia de Hamburgo* es aquella persona que analiza, reflexiona, trabaja sobre los textos ya escritos y ayuda al director de escena (2004: 54).

- c) La tercera y última, conforma la fase de síntesis e inducción, en la que a partir del conjunto de aportaciones que se derivan de la anterior, aborda la lectura concreta y contemporánea del texto, para lo cual se hace necesario el priorizar la temática principal y los motivos del texto en relación al núcleo de convicción dramática del creador (Cfr. Hormigón, 2002: 156).

Es esta lectura concreta y contemporánea la que aporta unos sentidos nuevos a partir de los cuales Mitchell se acerca al texto con el rigor y la profundidad que describe Hormigón. A su vez, describe un trabajo por analogías que consiste en trazar puentes de unión entre el sentido del texto original y la contemporaneidad de quien asume su escenificación, siempre desde el respeto y con el objetivo de ofrecer una visión nueva al espectador, en quien se deposita la confianza de lo que describe como la apropiación y comprensión del texto:

Se trata de ofrecer la historia narrada de modo que esté en condiciones de ser asumida por el público contemporáneo, para que este pueda establecer analogías entre lo que contempla y su propia realidad (Hormigón, 2002: 529).

Los pasos que describe Hormigón tienen una nomenclatura personal, pero se aproximan de forma considerable al método de la directora británica, por lo que, aunque el director ejemplifique con textos y puestas en escena convencionales, el procedimiento que plantea aporta la estructura y la visión necesarias para el estudio. Es importante subrayar que la investigación no se detiene en el análisis particular de cada una de las 13 escenificaciones, sino en la poética y el lenguaje singular a través del cual se transmiten las ideas fundamentales de Mitchell. En este sentido, Hormigón aporta su visión, en torno a la hibridación de lenguajes, en su artículo *Incidencia del cine en la puesta en escena teatral* (2008), referente de gran calidad, principalmente para el estudio de la dramaturgia del espacio de la directora.

En la misma línea de trabajo analógico, en los estudios de José Gabriel López Antuñano y Marga del Hoyo Ventura (2014) se hallan las claves del trabajo de intervención dramaturgística que aportan solidez a esta investigación. Ambos se remontan a los orígenes de la intervención, para desarrollar cada una de las fases sobre las que se erigen los objetivos que llevan al director de escena a modificar, en mayor o menor medida, el texto fuente germen de la escenificación. A través del *Diccionario del teatro* (1984), de Patrice Pavis, y de *La profesión del dramaturgista* (2011), de Juan

Antonio Hormigón, se esboza el trabajo del dramaturgista y se concretan sus funciones, punto de partida de la determinación y definición de una terminología básica, tanto en el análisis previo como en la actuación o modificación del texto fuente, a partir de los cuales López Antuñano y Del Hoyo Ventura llevan a cabo un pormenorizado estudio acerca de la intervención plausible en las escenificaciones del presente. Puesto que el núcleo de convicción dramática del director vertebraba toda escenificación, el análisis conforma la materia prima para poder establecer puentes de unión con el espectador potencial de la escenificación. Hormigón subraya que:

Desde hace años, la práctica dramática, además de su aportación científico-analítica e informativa, actúa en la definición del significado global del espectáculo (2011: 53).

Al respecto, Bernard Dort afirma que la noción de dramaturgia aún no ha producido todos los efectos posibles y fructíferos de la colaboración entre el director y su equipo artístico (Cfr. 1980: 484). En este sentido, este capítulo pretende establecer el lugar en el que se posiciona el trabajo de dirección de Katie Mitchell, en relación a la dramaturgia textual como punto de partida de sus escenificaciones multimedia.

El segundo aspecto de este bloque de estudio, es la dramaturgia del espacio que plantea Mitchell. Una vez analizado el texto fuente y estructurado el complejo proceso mediante el cual el creador se aproxima al mismo, la directora se hará una serie de preguntas cuyas respuestas se materializan en un espacio concreto. También Juan Antonio Hormigón y Jara Martínez Valderas aportan una sistematización de los elementos que conforman dicho espacio, dividido aquí en cuatro epígrafes esenciales: el diseño escenográfico, el diseño audiovisual, el diseño de iluminación y la escritura sonora. El vestuario, aunque vinculado habitualmente al primero por su relación estético-estilística, se ha tratado en profundidad como signo propio del actor, pues más allá de la coherencia que el diseñador le quiera aportar, según el realismo habitual de la directora, resulta pertinente su nexos con el método de su dirección de actores. Las ausencias en torno al teatro multimedia en la sistematización de Hormigón se completan con *El análisis de los espectáculos* (2000) y con el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016), ambos de Patrice Pavis, así como con los postulados acerca del teatro postdramático que describe Hans-Thies Lehmann (2006), sobre todo con la sistematización de los signos espectaculares de Erika Fischer-Lichte en su *Semiótica del teatro* (1999). Al análisis del diseño de iluminación es forzoso añadir las

aportaciones de Juan José Villanueva (2014), cuya coherencia aporta la funcionalidad de la luz en la dramaturgia espacial.

En último lugar, se estudia la dirección de actores de la directora Katie Mitchell en la escenificación multimedia. Lo que se busca es investigar la relación del trabajo dramático y de los signos citados con su método en el trabajo con el actor y en la creación multimedia.

Tanto para este bloque de estudio como para los dos anteriores, ha sido necesario profundizar en las enseñanzas de Constantin Stanislavski, y en las de algunos de sus herederos directos, como lo son Vsévolod Meyerhold, Mijail Chejov, Lev Dodin o Anatoly Vassiliev. El análisis de texto del que parte Katie Mitchell, tanto en su estudio personal como en el trabajo posterior de mesa con sus actores, se nutre de la investigación del maestro ruso. No obstante, ha sido preciso sistematizar los conceptos que llegan algo confusos o tergiversados, a través de tres generaciones y traducidos al castellano. En este sentido, los manuales de Stanislavski son fundamentales para comprender la profundidad de sus descubrimientos en el trabajo con el actor y en el de la puesta en escena. Asimismo, la mirada de María Osipovna Knébel, especialmente en *El último Stanislavski* (2005), es clave para comprender el análisis activo y para distinguir el proceso emocional inicial que plantea Stanislavski del último método de las acciones físicas, más cercano al planteado por Mijail Chejov, y en el que se sustenta la dirección de actores de Katie Mitchell. Del mismo modo, Vassiliev desarrolla con claridad conceptos clave en el análisis canónico de los textos fuente, germen de la futura intervención que hallará sus orígenes en Meyerhold, responsable de los primeros fundamentos teóricos de la intervención de textos.

Sin embargo, esta metodología aborda no solo el proceso, sino la propia escenificación, por lo que quedaría incompleta sin el análisis del signo en un camino de ida y vuelta, pues el texto fuente es para la directora, lo que el signo escénico es para el análisis de su dramaturgia espectacular. Existen dos niveles de información semántica que conviven en el teatro multimedia de Mitchell: por un lado, la pantalla recoge aquellos signos que tienen un claro referente real; y por el otro, sobre el escenario, la directora desarrolla una poética propia, cuyos signos no tienen una equivalencia con lo cotidiano. Tanto el clásico de la semiótica teatral que ofrece Erika Fischer-Lichte (1999), como las aproximaciones de Anne Ubersfeld y Patrice Pavis, son un instrumento de gran valor al aportar claridad en la sistematización de los signos

relevantes en la praxis del análisis del realismo espectacular de la directora. Fischer-Lichte parte de la actividad del actor, en su sentido semiótico, para vincular los signos, tanto de la lengua como los que ella engloba como cinéticos (Cfr. 1999: 5). A su debido tiempo, se le explicarán al lector los cambios conceptuales que se han realizado en la estructura del análisis, aunque en general, la semióloga ha sido un referente para esta investigación. Tal y como ella sostiene:

Mientras que en el teatro realista-psicológico desde el siglo XVIII se defendía insistentemente que el espectador debía percibir el cuerpo del actor únicamente como cuerpo del personaje (...), en el teatro contemporáneo se juega con la multiestabilidad perceptiva. El interés se centra en el instante en que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje de ficción y viceversa, cosa que ocurre según sea el cuerpo del actor o el personaje de ficción el que esté en el primer plano centrando la atención (2011: 182-183).

El espectador de las propuestas multimedia de Mitchell se encuentra en el umbral entre ambas percepciones, como elemento activo de una experiencia estética y emocional en la que los planos filmicos entroncan con el análisis del signo semiótico, mientras que los del espacio escénico requieren del estudio contemporáneo del signo *performativo*. Esta investigación, por lo tanto, se quedaría incompleta sin las aportaciones posteriores de Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* (2011), donde se propone un recorrido metodológico que actualiza el campo de los estudios teatrales y aclara ciertos conceptos semióticos, fundamentales para un teatro que surge a partir de los años 60 con el trasvase de los núcleos artísticos de París y Moscú a los Estados Unidos de América.

Por otro lado, Patrice Pavis, en su primer diccionario, desarrolla una selección de signos vinculados a las formas espectaculares occidentales, mayormente ilusionistas, alejadas de las escenificaciones contemporáneas. En la misma línea de Fischer-Lichte, su investigación se completa en su *Diccionario de la Performance y del teatro contemporáneo* (2016). Entre ambos manuales se halla una concepción muy amplia de la escenificación y la recepción más allá de la comprensión racional del signo. De su propuesta se extraen algunas valoraciones importantes, tales como el estudio de la temporalidad y la espacialidad como interrelacionadas; o la relación entre los signos para configurar un sentido, es decir, no a partir de los signos o de los sistemas que los comprenden, sino del análisis de los vectores, donde convergen las elecciones dramáticas y semánticas con las líneas de fuerza que aparecen en todos los niveles de la

escenificación. Pavis concreta este procedimiento en la siguiente descripción:

Consiste en asociar y conectar signos que se toman de redes en cuyo interior cada signo tiene sentido únicamente por la dinámica que lo vincula a los demás (...) Estas redes son como rejillas que sostienen la puesta en escena e impiden que se descomponga permanentemente (Pavis, 2000: 32).

En este sentido, Anne Ubersfeld simplifica la teoría de la vectorización de Pavis en su conceptualización de la significación tridimensional. Desarrolla así la idea de que cada signo se expresa en relación con los demás signos, es un estímulo para las reacciones del espectador y es un elemento más dentro del conjunto estético, características que le otorgan entidad propia y lo independizan del texto:

Los signos concretos del teatro, los de la escena, forman parte del efecto artístico del teatro y no pueden considerarse como 'medios de expresión' del texto: forman un conjunto organizado y autónomo. No sirven para dar vida a la literatura: forman una *obra*, o empleando metafóricamente una palabra cómoda, un *texto* (Ubersfeld, 1997: 36).

A pesar de que ambos investigadores convergen en el mismo punto, el método de Ubersfeld aporta claridad ante el complejo entramado de signos de los que se componen las 13 escenificaciones de Katie Mitchell. En sus estudios sobre el espectáculo, Ubersfeld parte de la idea de que la representación es, ante todo, un hecho de comunicación, una práctica semiótica, rescatando su inherente carácter artístico, que no excluye del estudio las reacciones afectivas que el espectador pueda tener, así como las vinculaciones culturales que condicionen la semantización del signo (Cfr. 1997: 29-30). A pesar de que la semióloga es una defensora del signo como punto de partida del análisis, redundando en la idea de Pavis de la necesaria imbricación de estos entre sí como núcleo semántico del propio signo. Defiende el estudio desde la ciencia semiótica como sostén analítico que ordena cualquier exceso de subjetividad en la reflexión sobre el hecho artístico:

El interés de la semiótica teatral es el de mostrar la actividad teatral como constituyente de sistemas de signos que solo tienen sentido en sus relaciones recíprocas. La tarea de una semiótica teatral no es tanto la de aislar los signos como la de constituir con ellos conjuntos significantes y mostrar cómo se organizan (Ubersfeld, 1997: 30-31).

En ocasiones los estudios semióticos pueden hallar el sentido semántico para cada signo emitido de forma inmediata, obviando la parte necesaria en la recepción de

las creaciones artísticas. En virtud de ello, tal y como se explica en el punto II de esta introducción, la recepción del teatro multimedia de Katie Mitchell se aborda de forma transversal a lo largo del análisis, vinculada a cada decisión que la directora toma en el proceso de la escenificación y no aislada de estas. Sin embargo, dado que el teatro, como cualquier obra artística, se percibe como un todo – mientras que el análisis espectacular necesita de la segmentación de las partes – el proceso de escenificación se desarrolla como punto final de la investigación, una vez analizadas cada una de las partes. La escenificación, como obra artística, se asume como una forma de narración, lo que lleva a valorar la narratividad escénica y las estrategias en las que esta se apoya, con independencia de su relación con el texto fuente. Tampoco se ha obviado que todo proceso analítico escénico cuenta con la imposibilidad de acceder a la inmediatez de la escenificación. El teatro, en tanto que sistema cultural, establece lazos semánticos con su contexto, condicionando el propio análisis:

Los signos producidos por el teatro denotan los creados por los sistemas culturales correspondientes. Los signos teatrales son por tanto siempre signos procedentes de signos, por lo que se caracterizan, pues pueden tener la misma condición material que los signos materiales que dan a entender (...) De esto se deduce que tiene que existir una estrecha relación entre teatro y cultura. Los signos del teatro solo los puede entender quien conozca y sea capaz de interpretar los signos producidos por los sistemas culturales de su entorno (Fischer-Lichte, 1999: 30).

El hecho teatral se analiza como un sistema cultural en el que se inscribe y del que es causa y efecto. Esto conlleva unas determinadas características propias, tanto semánticas como de producción y de relación con el mundo referencial del espectador, que limitan la metodología de análisis por su inmediatez y su carácter efímero. Este obstáculo se transforma en oportunidad en la medida en que el hecho teatral puede alcanzar varios planos de análisis, en cuya relación se basa esta investigación, ya que son los hilos de conexión entre cada una de las 13 escenificaciones y en ellos se halla la aportación de la directora a la escena contemporánea. En consecuencia, se ofrece un glosario donde se recogen ciertos términos del habla teatral, tal y como se entienden y se aplican en el presente trabajo, dada su ambigüedad por la falta de una fijación terminológica en las Artes Escénicas.

VI. Estructura

En relación a los objetivos y a la metodología detallada se ha procedido a dividir la investigación en dos partes fundamentales: la primera sitúa el teatro multimedia de Katie Mitchell en el marco histórico del uso de la proyección sobre la escena, desde el teatro de sombras hasta la era digital presente; la segunda es el objeto en sí de esta investigación: el análisis de sus puestas en escena multimedia desde el punto de vista exclusivo de su dramaturgia de la imagen.

Primera Parte: Katie Mitchell en el marco del teatro multimedia.

Se compone de tres capítulos.

En el primero, se realiza un recorrido histórico que dibuja el hilo conductor de la fascinación que ha tenido el ser humano por auto proyectarse y por mezclar lenguajes con un fin espectacular. El punto de vista siempre es el de la práctica teatral y su necesidad de adecuarse a la cambiante visión del mundo, hecho que ha llevado al teatro a absorber toda aportación del lenguaje cinematográfico en su comunicación.

El bloque se divide a su vez en tres epígrafes que se suceden en orden cronológico: las primeras proyecciones que se remontan al teatro de sombras, a la linterna mágica y a la invención del cinematógrafo, que abarca el periodo de las vanguardias históricas y el trasvase artístico a Estados Unidos tras las dos Guerras Mundiales; la revolución de los medios de comunicación con el auge tecnológico y la aparición del video; y, por último, el salto digital y las perspectivas multimedia del nuevo milenio.

En el capítulo 1 se subraya el lugar que ocupa el teatro multimedia de Katie Mitchell en relación al amplio panorama teatral y a aquellos primeros directores de escena que hallaron en el diálogo de lenguajes un medio para expresarse y conectar con su público. La metodología presentada establece los vínculos entre el audiovisual y el escenario, más allá de la subjetividad creadora de cada director, para enfatizar las ideas principales que sustentan dichos movimientos ideológicos y estéticos del pasado siglo y de las primeras dos décadas del presente siglo XXI. Esta paulatina transformación se manifiesta a través de la expresión escénica de una serie de artistas, precursores en la utilización de tecnologías o de los usos más sofisticados de estas en el teatro. Su búsqueda ha trazado las nuevas vías que esta fusión ha proporcionado en el pensamiento

teatral y en la práctica escénica como reflejo de la visión del mundo y como crítica profunda del mismo.

En última instancia, este recorrido histórico es una reflexión sobre las influencias y las motivaciones que han traído al teatro multimedia hasta el momento presente, así como el influjo de las nuevas tecnologías sobre la percepción que se tiene de este. Desde su concepción como ritual, el teatro encuentra en los elementos que le facilita la naturaleza un medio para comunicarse con lo desconocido, para capturar el misterio de la existencia en el presente efímero de la escena.

El capítulo 2 está dedicado al recorrido profesional de Katie Mitchell, desde sus estudios en la Universidad de Oxford, hasta el estreno de *La maladie de la mort* (2018) en enero del 2018. El bloque se divide a su vez en tres epígrafes según sus principales influencias y formación.

En primer lugar, a partir de la beca Winston Churchill Memorial Trust en 1989, se desarrolla una trayectoria en torno al rigor *stanislavskiano* que utiliza el texto dramático como punto de partida durante el proceso de la escenificación. Mitchell encuentra en su propia formación, basada en el sistema ruso, unas herramientas fiables y objetivas para enfrentarse al complejo y delicado trabajo con el actor y el de escenificación. La palabra es aquí consecuencia de la indagación sobre el comportamiento humano, sobre cómo el tiempo, el espacio, el obstáculo y la intención influyen en la forma y afectan a la comunicación. El texto, a pesar de estructurar la fábula, se diluye como un elemento más de la escenificación.

Como consecuencia de sus investigaciones a través del National Endowment for Science, Technology and the Arts, a estos aspectos de su poética se le suma la investigación en torno a la biología de las emociones, que no es sino un escrutinio mayor y científicamente más sólido en torno a los descubrimientos que llevó a cabo Constantin Stanislavski con la escasez de recursos del momento. Esta aportación, sobre la que se edifica todo el trabajo de intervención dramatúrgica de la directora, junto con la influencia de la danza teatro de Pina Bausch, la llevan a encontrar en las imágenes una solución a los problemas que plantea la comunicación en el teatro, tanto entre personajes como con el espectador. Es la transmisión de la manera en que se percibe el mundo, bastante alejada de las estructuras canónicas lineales del teatro clásico, el motivo principal de su derivación hacia sus propuestas multimedia. La controversia generada a raíz de las intervenciones realizadas en *El sueño [A Dream Play]* (2005) o en

Las troyanas [Women of Troy] (2006) serán solo el comienzo de un trabajo híbrido que se afianzará en los últimos 13 años.

La mirada del oprimido, que acompaña a la directora desde sus primeros espectáculos de teatro universitario, conforma el tercer epígrafe, pues no solo influye en la elección de los textos, sino en la concepción global de la escenificación. Este será un aspecto condicionante de la dramaturgia de la imagen que se analiza, pues Mitchell no ha cesado de buscar sobre la escena la forma de transmitir una percepción profundamente femenina de la realidad, que afectará a su lectura concreta y contemporánea y, por ende, a las intervenciones e interpretaciones de los textos originales, de las que parten sus propuestas escénicas, así como a la forma en que gestiona los equipos artísticos que las hacen posibles.

El capítulo 3 describe, por un lado, cada una de las 13 escenificaciones multimedia objeto de estudio; y por el otro, la gestión de sus equipos artísticos. Se acompaña la descripción de fotografías de los espectáculos, con las que el lector podrá contrastar los detalles expuestos en torno a los diferentes signos escénicos con ejemplos visuales de las escenificaciones. Este apartado ofrece las ideas básicas de cada espectáculo, de manera que los ejemplos en el análisis posterior resulten significativos al lector en el contexto de la investigación. Del mismo modo, Mitchell trabaja con equipos consolidados y bajo unas premisas muy claras. La forma en que trabaja junto a sus colaboradores habituales será fundamental en el desarrollo del análisis de la dramaturgia de la imagen de la segunda parte de esta investigación.

Los elementos citados de la primera parte ofrecen una panorámica más clara y profunda de los elementos que conforman la poética personal de la creadora, motivo de la derivación de sus escenificaciones hacia el teatro multimedia, en una sólida carrera que dará un sustancial giro con sus producciones multimedia en Alemania.

Segunda Parte: Teatro multimedia de Katie Mitchell.

Consta de tres capítulos: un primero, dedicado a la dramaturgia textual, enfocada hacia la valoración de los procedimientos sobre los textos fuente; un segundo, en el que se desarrolla la dramaturgia del espacio, estudio de los elementos comunes y dispares de los montajes multimedia de la directora; y un tercero y último, en el que se aborda la dirección de actores.

El primero de estos capítulos profundiza en el germen de la deconstrucción de textos en Mitchell. Es preciso comprender qué la lleva a la selección del texto fuente; cuál es la temática presente en su dramaturgia; definir qué se entiende por deconstrucción; cuáles son las herramientas y procedimientos que se pueden llevar a cabo en esta compleja tarea; y cuál es el resultado dramático en el encuentro entre los lenguajes escénico y audiovisual. Asimismo, el estudio del monólogo interior y de la corriente de conciencia, en su encuentro con el primer movimiento feminista y bajo la influencia de la novelista Virginia Woolf, serán un pilar de los espectáculos multimedia que se analizan.

El capítulo 2 se relaciona con el análisis de los espectáculos desde el punto de vista de la dramaturgia del espacio. A pesar de que la base del método será fundamentalmente semiótica, como corresponde a los referentes metodológicos de los que se parte, se enriquecerá con la perspectiva escénica y con las aportaciones de otras miradas artísticas. Dentro de este epígrafe se distinguen dos fases en las creaciones de Katie Mitchell: una primera que parte de la experimentación en Inglaterra, y una segunda, a partir de sus producciones europeas, en la que se sistematiza el método de lo que da en llamar los *live cinema shows*⁸. En relación a su propia evolución se analizan aquellos elementos comunes en la simultaneidad del espacio escénico y la pantalla, la escritura sonora y el diseño de iluminación, de los 13 espectáculos multimedia de la directora.

El último aspecto que encierra el análisis de la dramaturgia de la imagen es la dirección de actores, entendida esta desde la aplicación del método analítico, procedente del naturalismo ruso, en la dirección de actores y los signos que emanan de él, tanto en la escena como en la pantalla.

La metodología espectacular también recoge de forma transversal la recepción del espectáculo, aspecto que la directora contempla desde el momento en que inicia su propia investigación, elemento clave de este análisis en tanto a los objetivos planteados.

Debido a las diferencias entre el material de cada una de las partes planteadas, las conclusiones se abordan de manera parcial al final de cada uno de los capítulos, para recopilarse, posteriormente, en la tercera parte de la investigación. De esta forma, se ha

⁸ Este término, acuñado por Katie Mitchell y Leo Warner, se refiere a todas las escenificaciones multimedia a partir de *...some trace of her* (2008), en las que existe una deliberada intención de mostrar el proceso de creación cinematográfico. Es interesante resaltar que el sustantivo *show* se refiere al espectáculo teatral, a pesar de que utilice los medios audiovisuales para su consecución.

buscado sistematizar el proceso de análisis y dar cohesión a las reflexiones finales. Al término de la presente, se aporta el glosario citado anteriormente.

Se incorporan, asimismo, nueve anexos:

- Un recorrido profesional de la directora;
- Las fichas artísticas de los 13 montajes multimedia;
- Dos ejemplos de aspectos del método de dirección de actores y de la escenificación;
- Un ejemplo de la línea temporal y espacial que la directora desarrolla para sus colaboradores;
- Un ejemplo de la escaleta utilizada durante los ensayos;
- Y, por último, aspectos técnicos de la operación de cámaras: planos, ángulos y movimiento.

La bibliografía aparece dividida en dos amplios apartados: por un lado, las fuentes primarias, que abarcan desde los textos fuente hasta los programas de mano de los espectáculos; y por el otro, los referentes bibliográficos sobre los que se apoya la investigación.

PRIMERA PARTE

KATIE MITCHELL EN EL MARCO DEL TEATRO MULTIMEDIA

El siglo XX ha sido, sin lugar a dudas, un momento de constante transformación para el teatro. Mientras las innovaciones mediáticas se multiplicaban de forma exponencial, el desarrollo tecnológico de los medios de comunicación se generalizaba con rapidez, haciéndose cada vez más accesible para el consumidor. La invención del cinematógrafo transforma toda la cultura visual posterior y sentará las bases de las sucesivas transformaciones de la percepción de la realidad y la comprensión de la construcción de la realidad que estructuran el siglo XX. En la medida en que se introduce el sonido, el color, y se inventan la televisión y el vídeo, se constituyen los cimientos del dominio audiovisual en lo que hoy se denomina como la cultura de la imagen. Toda actividad cultural se ha visto influenciada de ese nuevo modo de comprender la realidad y de construir la ficción aportado por el cine y los sucesivos medios audiovisuales. A parte del cine, la radio, la televisión e internet han condicionado el día a día de una gran parte de la humanidad. Estas innovaciones han aportado cambios fundamentales en nuestra vida, pero la transformación más radical y paradigmática viene de la mano de un giro sustancial en la percepción del mundo. Si nuestra relación con el exterior surge de la experiencia física directa, gran parte de dicha relación está hoy día condicionada por las abrumadoras mutaciones en los medios de comunicación.

El teatro no se ha escapado de esta realidad. Por un lado, por ser reflejo permanente del entorno en el que viven sus espectadores, y por el otro, por la posición que ocupa dentro del panorama artístico y su función mediática en la comunicación directa con su receptor. La escena se ha nutrido siempre del resto de las artes, desde la pintura, la arquitectura y la música, hasta la danza, la ópera o el circo. Los medios de comunicación en masa no han creado esta relación intrínseca entre el teatro y otras formas de expresión artística, pero sí han contribuido a dar una mayor amplificación a este intercambio de funciones, provocando una sucesión de transformaciones profundas sobre la escena que no han dejado de acelerarse en los últimos cien años. Con la entrada del nuevo milenio, estas mutaciones distan de abandonar los escenarios de un panorama cada vez más globalizado y digitalizado. Son dichos cambios los que conciernen a esta investigación, en particular su relación con los creadores⁹ artísticos, al ser fundamento y

⁹ Con el fin de facilitar la lectura de esta investigación, se utiliza el masculino genérico para designar a todos los individuos sin distinción de sexos, sin por ello dejar de ser conscientes del sexismo manifiesto en dicha convención como la forma de discriminación más antigua en el uso del lenguaje.

causa en la proliferación de nuevas formas teatrales multimedia que aparecen en sus trabajos sobre la escena.

No es objetivo de esta tesis abordar los cambios que han sufrido las estructuras de los textos dramáticos y sus múltiples posibilidades, a pesar de que será fundamental para el análisis posterior. En efecto, tal y como desarrolla Arnold Aronson, es la transformación de la conciencia y de los modos de percepción, influenciados por los medios de comunicación, la clave para comprender la relación entre el teatro y la tecnología (cfr. 1999: 192). Lo que en el pasado fue la literatura dramática para el espacio teatral y el desarrollo del lenguaje escénico como medio de comunicación predominante, ha dado paso a la tecnología como principal propulsora de los medios de comunicación de masas, es decir, aquellos percibidos simultáneamente por una gran audiencia. Son estos los detonantes principales de la alteración de nuestra percepción y, por ende, de la realidad que se construye a partir de esta. La rapidez del desarrollo tecnológico y los avances multimedia y digitales han influido sobre la comunicación y la transmisión de información y son la causa principal de los cambios que aquí se analizan. Es por ello que se parte solo de los procesos de creación y de las puestas en escena, con un enfoque en aquellos aspectos que se vinculan con el intercambio de lenguajes y con la ideología que sustenta cada producción. Es esta alteración en la forma en que se percibe el mundo y su relación mediatizada lo que puede ayudar a comprender las mutaciones multimedia teatrales de los siglos XX y XXI.

El teatro es una actividad cultural que está vinculada históricamente con el actor, pero también con el desarrollo tecnológico. Los medios de comunicación se han apoyado siempre en los avances tecnológicos para la transmisión de la información. Este hecho puede crear cierta confusión al englobar el teatro dentro de los medios de comunicación y gestionarlo como tal. Es la co-presencia del receptor y el emisor en un mismo espacio-tiempo lo que distingue el teatro del cine, de la televisión o de la radio. Esta particularidad en la comunicación, con ser tan obvia, es fundamental para el presente estudio; mientras que en ella se limita el debate al presupuesto del teatro como medio de comunicación, en este análisis se ciñe a la consideración, desarrolla Andreas Kotte (2010), del teatro como arte plurisensorial, con una clara función mediática, pero limitada bajo esta única definición. En torno a este amplio prisma que concibe el teatro como forma artística, y con el fin de comprender la relación entre los lenguajes audiovisual y teatral del presente análisis, se hace imprescindible retroceder en el

tiempo hasta el momento en el que surgen las primeras innovaciones mediáticas y su comienzo sobre la escena.

El estudio que se realiza en esta primera parte busca las raíces de este intercambio de lenguajes sin perder de vista el objetivo secundario de la investigación: comprender el contexto en el que la directora, Katie Mitchell, desarrolla sus propuestas multimedia. En este sentido, se divide en tres capítulos fundamentales. En primer lugar, se ahonda en esta transformación manifiesta en la expresión escénica de una serie de artistas precursores en la utilización de las nuevas tecnologías o de los usos más sofisticados de estas en el teatro. En este sentido, no se pretende abarcar a todos los creativos que han formado parte de la evolución mediática escénica, ni abordarla en su globalidad geográfica. Sí se quiere, sin embargo, acotar este análisis a las ideas principales que subyacen a dichos movimientos ideológicos y estéticos del pasado siglo y de estas primeras dos décadas del presente, nombrando a algunos de los directores o compañías más relevantes e influyentes sobre el panorama teatral europeo y norteamericano. Asimismo, este espacio estará dedicado al trazado de las nuevas vías que esta fusión ha proporcionado en el pensamiento teatral y en la práctica escénica y a la reflexión sobre las influencias y motivaciones que confluyen en el momento presente.

En segundo lugar, se pone en contexto la creación de Katie Mitchell teniendo en cuenta dos hitos en su carrera teatral: la beca del Winston Churchill Memorial Trust del 1989 y sus investigaciones en el marco del National Endowment for Science, Technology and the Arts (NESTA)¹⁰. Su interés y formación *Stanislavskiana* en el estudio del texto y el trabajo con el actor se verá enriquecida posteriormente por los descubrimientos científicos en torno a la biología de las emociones y por la influencia de la danza teatro de Pina Bausch. La mirada del oprimido que la acompañará desde sus estudios universitarios, se afianzará en la medida en que Mitchell consolida su carrera, aspecto primordial de su particular poética, en especial con la derivación de su teatro hacia la hibridación de lenguajes.

En este sentido, el capítulo 3 que se aborda en la primera parte explica las causas que llevan a considerar su teatro multimedia como una derivación de su trabajo en el marco de las Artes Escénicas. Bajo esta perspectiva, se describen cada una de las 13 escenificaciones multimedia de Katie Mitchell, así como la gestión de sus equipos artísticos. Con una panorámica que contextualiza el objeto de la investigación, se dará

¹⁰ Fundación británica de apoyo a la innovación en las Ciencias de la Salud, la Educación, la Economía, la Políticas, las Artes y la Cultura.

paso, en la segunda parte de la tesis, al análisis pormenorizado de la dramaturgia de la imagen propuesta por la directora.

Capítulo 1

Del teatro de sombras al teatro multimedia

La manera en que opera la percepción – el medio sobre el que se efectúa – no depende solo de la naturaleza humana, sino también de su historia.

(Benjamin, 1935: 18)

Lejos de las visiones más catastrofistas que auguran un futuro incierto al entorno teatral debido a la aparición de las nuevas tecnologías, esta investigación se suma a las aproximaciones menos aciagas del investigador Óscar Cornago Bernal, el cual afirma: “El teatro, como técnica de la representación, ha estado siempre abierto a los adelantos que le han permitido ampliar sus posibilidades de expresión” (2004: 595).

Efectivamente, el teatro, desde su concepción como ritual, ha buscado comunicarse con los misterios de la existencia a través de los elementos que le ofrece la naturaleza. El hecho escénico, en tanto que reflejo del contexto en el que es creado, se ha adecuado a la visión del mundo de cada momento, utilizando las herramientas a su alcance para la transmisión artística de su mensaje. Se observa así una fascinación histórica por el uso de la proyección y de otros lenguajes sobre la escena, hecho que se analiza a continuación como reflexión acerca las influencias y las motivaciones que han traído al teatro multimedia, en el que se engloba el objeto de estudio, hasta el momento presente.

Con este fin, se ha dividido este primer capítulo en tres apartados que se suceden en orden cronológico: las primeras proyecciones que se remontan al teatro de sombras, a la linterna mágica y a la invención del cinematógrafo que abarca el periodo de las vanguardias históricas y el trasvase artístico a Estados Unidos tras las dos Guerras Mundiales; la revolución de los medios de comunicación con el auge tecnológico y la aparición del video; y, por último, el salto digital y las perspectivas multimedia del nuevo milenio.

La metodología que se presenta subraya las ideas principales que vertebran los diferentes movimientos ideológicos a lo largo de la historia y la motivación de los primeros directores de escena para expresarse a través de las herramientas del lenguaje cinematográfico. De este modo, se enmarca el lugar que ocupa el teatro multimedia de Katie Mitchell en relación al amplio panorama teatral y se podrán detectar, a lo largo de la investigación, las aportaciones que esta fusión proporciona en el pensamiento teatral y en la práctica escénica contemporánea.

1.1. Las primeras proyecciones

Desde su concepción como ritual, el teatro ha sido reflejo del misterio que el ser humano ha buscado capturar, encontrando en los elementos que le facilita la naturaleza un medio para comunicarse con lo desconocido. Ya las tribus nómadas de la estepa de Asia Central, datadas en el primer milenio antes de nuestra era, utilizaban figuras de cuero para proyectar sombras sobre las cuevas, lo que podría ser la primera imagen proyectada en el marco de la representación. Paulatinamente, las reuniones en torno a un fuego, y bajo un cielo iluminado por extrañas luces que cambian de posición, ocuparán las festividades dionisiacas en la Antigua Grecia. En su evolución, al margen de entrar en detalles que se alejan del objetivo de la investigación, se encuentra la introducción de los más variados ingenios técnicos para asombrar a su público: desde vuelos sobre la escena, hasta apariciones desde las alturas o desapariciones bajo el suelo. Las máscaras, los coturnos, el vestuario y el maquillaje, entre otros, son también elementos que buscan la sorpresa, como lo fueron y son los experimentos químicos o las extrañas mutaciones de sus personajes. Así como el teatro ha hecho uso de las innovaciones en el campo de la iluminación y la maquinaria para agilizar el movimiento de la escena, ha sabido aprovechar las posibilidades que le ofrecen la fotografía, la radio y el cine. Esta perspectiva en la que el teatro es, no solo un medio en sí para la comunicación, sino un reflejo de su sociedad, el pensamiento, sus limitaciones y avances, delimita el punto de partida de esta investigación: el teatro es continente de proyecciones y contenido, en cuanto a reflejo en sí mismo.

1.1.1. Teatro de sombras y linterna mágica

Hoy en día, con la documentación de la que se dispone, resulta muy complicado determinar el origen de las primeras imágenes proyectadas. Los primeros referentes escritos se remontan a finales del primer milenio antes de nuestra era en los textos budistas del *Siksa Samuccaya*, el *Mahavastu* o el *Jataka*, en los que ya se hacía mención a una suerte de manipuladores de figuras denominados en sánscrito *Sobhikas*. Por un lado, la tendencia a la retroalimentación y, por el otro, a la necesidad de diferenciarse los unos de los otros ha dado lugar a una multiplicidad de variantes del teatro de sombras según la región de la India, alcanzando Indonesia y Bali, con una particular influencia sobre sus vecinos en Camboya, Tailandia y Malasia y, probablemente, alcanzando a China, a pesar de las teorías que defienden su origen independiente. Por otro lado, en el Medio y Próximo Oriente, los textos persas y mamelucos egipcios y el *Karagöz* o teatro de sombras turco, creado a raíz de la expansión del imperio otomano e influenciado por las tribus nómadas asiáticas serán los testimonios más antiguos de los que se tiene noticia (Cfr. Iglesias Simón, 2008: 50-53).

A pesar de la dificultad para establecer generalizaciones en el teatro de sombras oriental, por su desarrollo geográfico y las particularidades que cada región implanta en busca de su idiosincrasia, sí se puede afirmar un cierto carácter religioso proveniente del imaginario mitológico de cada zona. Este teatro será la génesis de lo que llegará a la Europa Occidental a partir del siglo XVII y desde Italia, a través de Turquía, Egipto y Arabia. Sin embargo, a todas las actividades relacionadas con el teatro de sombras se les llamó en Italia *ombri cinesi*, en Francia *ombres chinoises*, en Inglaterra *chinese shadows*, y en España sombras chinescas. Con independencia del origen, difícil de establecer, sí se observa una marcada adaptación de estas nuevas formas al pensamiento occidental. Así, mientras que los orientales nunca se preocuparon de si las varillas o los alambres que movían sus figuras eran o no vistos, los marionetistas europeos tuvieron gran cuidado de que los orígenes de los movimientos de sus muñecos no se vieran. El factor sorpresa sobre los espectadores, el elemento misterioso y mágico, tuvo prioridad sobre el contenido. Con el fin de transmitir ilusión de autonomía, inventaron unos sistemas a base de cuerdas y alambres que iban fijados en la espalda de las figuras, cuyo movimiento vertical desde abajo, con mayor o menor ingenuidad, generaba ilusión. También se modificaron el tamaño, el color y los materiales de las marionetas, pero la diferencia más notable con el legado oriental radica en la sustitución de la temática

religiosa por una satírica de la mano de unos personajes más cercanos a las leyendas del imaginario popular europeo.

Un ejemplo de la popularidad de este teatro en occidente será la compañía liderada por el francés François Dominique Séraphin (1747-1800):

Tras llegar de su Lorena natal y adquirir cierto renombre, la reina Maria Antonieta requeriría sus servicios para realizar tres representaciones durante el carnaval. (...) la corona apreciará las bondades del arte de Séraphin y le concederá la autorización para instalarse, a partir de 1786, en el Palais Royal de París con su grupo de seis manipuladores. Su compañía *Ombres chinoises et jeux arabesques du Sieur Séraphin, breveté de sa majesté*, cambiaría su nombre tras la Revolución para pasarse a llamar *Le théâtre des Vrais Sans-Culottes* y hacer representaciones de aires sainetescos, en las que se pasaba por la guillotina a los enemigos de la República (Iglesias Simón, 2008: 51)

En general, y a pesar del ejemplo citado, este juego de sombras no tuvo en Occidente el mismo éxito alcanzado en Oriente. Se da cierto resurgimiento a finales del siglo XIX relacionado con algunos espectáculos de cabaret y las sombramanías creadas exclusivamente con las manos, muy en especial en *Le Chat Noir* de París dirigido por Rodolphe Salis; pero más allá del citado ejemplo, la repercusión del teatro de sombras fue escasa. Uno de los motivos principales se debe a la aparición de la popular linterna mágica, invención disputada entre Christian Huygens y Athanasius Kircher, la cual consistía en “una caja que contenía un foco luminoso, donde aceites y alcoholes eran usados como combustible que proyectaba a través de unas lentes y en una superficie plana y en una sala a oscuras, unas imágenes fijadas en una placa de vidrio” (Durán, 2008: 82). Aunque los orígenes de dicho artefacto, precursor del cinematógrafo, bien podrían remontarse a la Grecia Clásica o a la dinastía Han en China, lo cierto es que no se hizo conocida en Occidente hasta avanzado el siglo XIX. El problema principal para su propagación fue la construcción de su óptica, que tardó dos siglos en superar el obstáculo de la calidad de la proyección. Con la evolución de unas lentes más transparentes y sin imperfecciones, los feriantes ambulantes y trotamundos se sumaron al uso de la invención para recorrer el continente con sus linternas e instrumentos musicales. El oficio particular del linternista fue el responsable de la divulgación de la primera máquina proyectora de imágenes de la historia.

Sería ya a finales del siglo XVIII que el belga Étienne-Gaspard Robert, conocido como Robertson, inspirado en esta cultura popular, desarrollará lo que se dio a conocer como las fantasmagorías. Por fortuna, mientras que la vida y obra de muchos otros

linternistas pasó a la historia del anonimato, el fantasmascopio de este antiguo clérigo y sus descubrimientos han quedado documentados desde sus orígenes, tanto por sus propias anotaciones como por los anuncios y programas impresos en torno a sus exitosas creaciones. Sin ánimo de profundizar en tan apasionante historia, sí resulta importante destacar un contexto de cambio paradigmático entre el modelo de cultura popular en la sociedad occidental de la Edad Media y el de la incipiente cultura de masas propulsada por la imprenta. El momento clave de la Revolución Francesa le ofreció un escenario propicio para luchar contra la superstición medieval a favor del pensamiento crítico que las ciencias exactas de sus estudios de física y aeronáutica, junto con su interés por la magia, le habían despertado. Al proyectar a los espectros y monstruos como creaciones humanas fruto del miedo de la mente, sus montajes tenían una motivación trascendente a la que se supeditaba la espectacularidad de la máquina:

Para el hombre que piensa [...] que así se instruye del efecto extraño de la imaginación cuando ésta reúne el vigor y el desorden; quiero hablaros del terror que inspiran las sombras, los caracteres, los sortilegios y los trabajos ocultos de la magia, terror que casi todos los hombres han experimentado en la tierna edad de los prejuicios y que algunos conservan todavía en la edad madura de la razón (Robert, 1985: 278-279).

La muerte fue su principal fuente de inspiración, con temática del Antiguo Testamento, de la literatura inglesa, de la mitología griega o incluso de episodios de la actualidad revolucionaria, era representada mediante esqueletos, sepulcros y todo tipo de símbolos mórbidos que evocaban las atmósferas misteriosas de la novela gótica, de manera que se combinaban las pulsiones del *Eros* y el *Tánatos*. Esta experiencia evolucionó a unas representaciones complejas “en las que intervenían linternas de varias tipologías, proyecciones frontales y retroproyecciones (...) sobre diversos elementos sólidos y gaseosos” (Iglesias Simón, 2008: 56). A estas mejoras se sumaron la incorporación del quinqué, invención del suizo Ami Argand; unas ruedas que permitían modificar el tamaño de las imágenes; la introducción de otras fuentes de luz más potentes y regulables; y el perfeccionamiento de las lentes que permitían incluso dotar de movimiento a las proyecciones. La linterna mágica se incorporó en espectáculos de teatro convencionales, mezclando las imágenes proyectadas con la actuación de los intérpretes, como haría Richard Wagner en su *Cabalgata de las Valquirias [Bayreuther Festspielhaus]* (1876).

El teatro asimiló así toda una serie de experiencias recreativas que permitieron al espectador ser testigo de experiencias fuera de lo común. El *mundinovo* implantado en

España en el primer cuarto del siglo XVIII; el *eidophusikon* (1786) del inglés Philippe Jacques DeLouthembourg; el panorama (1787) del irlandés Robert Baker; los dioramas (1822) de Louis-Jacques Daguerre; o el *aetheroscopio* creado por Henry Dircks, fueron invenciones que, si bien no todas tuvieron un interés directo sobre el escenario, sí enriquecieron la creatividad en el ámbito audiovisual. De todo este legado, es la linterna mágica, con su fusión de compromiso social y futuro audiovisual, la propuesta que se consolida como un medio de comunicación de representaciones públicas a escala mundial, llegando a alcanzar, mientras se estrenaba en París el Cinematógrafo Lumière (1895), “alrededor de 14 mil espectáculos (...) en todo el territorio galo, sin incluir las sesiones organizadas por sociedades educativas o instituciones religiosas” (Frutos Esteban, 2008: 27). Este dato es muy significativo en el marco del intercambio de lenguajes teatral y audiovisual pues, a finales del siglo XIX, se erige un hito histórico en el que no solo surge la figura del director de escena, sino que se implanta un tipo de espectáculo audiovisual con dos siglos de tradición en Europa y con una significativa trascendencia cultural. La presencia del director encuentra en el lenguaje audiovisual una herramienta para la comunicación con un espectador ávido por dejarse sorprender por las nuevas tecnologías en la escena. La combinación del texto – subordinado a la imagen – y la música en directo, responsable de la creación de atmósferas y efectos acústicos, así como del acompañamiento de la acción, junto con las imágenes proyectadas de la linterna mágica, es, sin lugar a dudas, el origen del cinematógrafo y la génesis del teatro multimedia.

Es, por tanto, imposible desvincular la creación del lenguaje fílmico de los escenarios teatrales, pues es en el seno de estos últimos que tiene cabida el juego de las sombras como elemento singular en la comunicación y, posteriormente, la linterna mágica como evolución de la proyección oscura. Manipuladores y linternistas hacían uso de sus objetos, más o menos sofisticados, para contar sus historias en el marco del hecho teatral, en el cronotopo que diferencia las Artes Escénicas de las futuras formas artísticas de expresión, en las que, bien el espacio, bien el tiempo o bien ambos, no intervienen en la recepción del mensaje. Tendrán que pasar aún unas cuantas décadas para que el audiovisual se independice de su fuente, a pesar de desarrollar una poética y unos fundamentos propios. Como bien desarrolla Anxo Abuín (2012), será inevitable que ambos lenguajes establezcan diálogos para el beneficio de su propio desarrollo en el arte de contar historias. En la medida en la que cambia la visión del mundo, así lo hace

la expresión teatral para incorporar los avances tecnológicos tanto en cuanto a elementos ficcionales y estéticos como para denunciar la deshumanización de los últimos tiempos. En cualquier caso, ya en los comienzos de una era en la que la imagen tomará el relevo del texto, se abrirán un sinfín de posibilidades por explorar: se da paso a la era de la cultura de la imagen.

1.1.2. El cinematógrafo y las vanguardias históricas

En este contexto no es de extrañar que las primeras películas se presentasen bien como parte de espectáculos de variedades, bien en los entreactos de las representaciones teatrales. Estas son quizás las primeras y más simples funciones que se les otorga a los primeros cortometrajes: ser pasatiempo durante los cambios de decorado y estimular la ilusión como prolongación de estos y con una función escenográfica. Sin embargo, el impacto social de la linterna mágica tenía aún un gran peso sobre la recepción social. No pasará mucho tiempo para que el cinematógrafo, por sus posibilidades y desarrollo tecnológico, sustituya las funciones más espectaculares de la linterna en el seno del teatro. A pesar de la dificultad para establecer con exactitud quién fue el responsable del primer experimento filmico-teatral, sí se puede afirmar que, ya en los inicios del cine, la proyección muda era todo un evento multimedia en el que la imagen era acompañada en directo por un abanico sonoro de lo más grandioso y en espacios destinados al teatro (Cfr. Barnier, 2011: 15). Sin adelantar el estudio, es una curiosidad encontrar, en los albores del siglo XX y en el seno de las primeras películas mudas, muestras de la primera fragmentación fabular que se analizará en los espectáculos de Katie Mitchell. *La madera de los hermanos [La biche au bois des frères]* (1896) y *La florista [La Fleuriste des halles]* (1902), espectáculos estrenados en París, proyectaban los sueños de sus heroínas, siendo el primero, con toda probabilidad, el precursor de una grabación explícita para su dramaturgia. En *El tío Josh en el show de las imágenes en movimiento [Uncle Josh at the Moving Picture Show]* (1902) de Edison, los actores reales ya dialogan con las grabaciones. *Auvernia [L'Auvergnate]* (1899) de Meynet y *Winchester* (1904) de McWade, son dos ejemplos en los que los actores interactuaban con imágenes proyectadas que continuaban y precedían la acción que se desarrollaba en la escena.

Este intercambio de lenguajes no se produce a partir de los años 20 del pasado siglo, como se cree popularmente, sino que existe desde el nacimiento mismo del celuloide. La proyección enriquece la escena en una doble vertiente que ya se aprecia en

los ejemplos citados: por un lado, en la utilización de la proyección en la escena, y por el otro, en la traducción de la narratividad fílmica en dramaturgia espectacular. Al fin y al cabo, si teatro y cine tienen el objetivo común de contar las peripecias de sus coetáneos en el contexto en el que son creados, no interesa diferenciar aquí sus procedimientos formales, sino comprender la estrecha relación que ambos han mantenido desde la invención del cinematógrafo a finales del siglo XIX. Bajo esta aproximación, tal como afirma Pavis, los diferentes géneros dejan de entenderse bajo un prisma belicista como eternos rivales, puesto que lo interesante es alumbrar los espacios de contacto y diálogo de los unos con los otros (Cfr. 2000: 61).

En un momento histórico en el que los medios de comunicación sufren los cambios que acompañan al progreso tecnológico, la percepción del espacio y del tiempo experimenta un giro que se manifiesta especialmente en las grandes metrópolis. Las vanguardias irrumpen en el arte como formas de expresión de esa transformación de lo cotidiano, con miradas tan dispares como la multitud de puntos de vista que ofrece la relación de la tecnología y el arte. El futurismo en Italia y en Rusia; De Stijl en los Países Bajos; el constructivismo en Rusia; el dadaísmo en Suiza, Francia y Alemania; el surrealismo en Francia; y el expresionismo y la Bauhaus en Alemania son los movimientos y tendencias que buscan su voz en el marco del arte moderno y que reclaman la fusión de los medios artísticos como signo de su libertad expresiva. Es notable el punto de vista que se adopta según la carencia social de las nuevas tecnologías, con la celebración del progreso futurista y constructivista, en oposición al rechazo dadaísta de los países más desarrollados en este ámbito. En cualquier caso, se observa una importante transformación de las normas estéticas entre las diferentes artes y los medios de comunicación. En el teatro, en particular, los creadores reaccionan al realismo psicológico más intimista para dejarse influenciar por las formas de espectáculo más populares, como lo son el circo, la pantomima o la magia. No es de extrañar que en este intercambio de lenguajes:

El primer aspecto reseñable es el que se refiere al trabajo actoral. Frente a los procedimientos realistas, psicologistas e intimistas heredados del siglo XIX, surgió un planteamiento bien distinto que proponía un marco teatral de acusada teatralidad en el que el actor construyera su personaje rechazando la introspección mediante depurados mecanismos de construcción verbal y gestual (Hormigón, 2008: 168-169).

La revuelta contra el realismo ilusionista de principios del siglo XX que describe Denis Bablet (Cfr.1975: 23) se manifiesta en las creaciones de los principales directores de escena. Gordon Craig, Georg Fuchs o Vsévolod Meyerhold buscan nuevos espacios de juego de inspiración en otras manifestaciones expresivas, entre las cuales se halla el influyente lenguaje audiovisual del cine. Si la invención de la radio en el cambio de siglo había transformado la vida social desde el ámbito de lo privado, la influencia estética de esta sobre nuestra percepción del mundo es mucho menos importante que la que supuso el cine como medio cultural dominante a todos los niveles. La gran pantalla abandera el modernismo, no solo como símbolo del progreso tecnológico *per se*, sino también como movimiento artístico que manifiesta y denuncia las consecuencias de este. Un claro ejemplo de esta dualidad será el cine de Charlie Chaplin como referente generalizado de toda la vanguardia, cuya singular mirada, que integra la innovación a la par que se interroga acerca de su influencia sobre el ser humano, será de gran influjo sobre los creadores de la época; como lo serán, aunque en menor medida, los norteamericanos Harold Lloyd y Buster Keaton. Los directores de teatro se nutren de esta doble característica; por un lado, para subirse al carro del progreso y sus posibilidades escénicas; y, por el otro, para resolver estéticamente su oposición a la dominación del texto literario y al teatro psicológico. Es *El paseo de Buster Keaton* (1925) de Federico García Lorca un singular ejemplo de la influencia que tuvieron estos creadores sobre los autores vanguardistas de Europa.

Según Sue-Ellen Case, se encuentran tres aproximaciones bien diferenciadas en cuanto a la introducción de las nuevas tecnologías en la puesta en escena: un acercamiento expresionista, que considera opresivos y autoritarios los desarrollos científicos; otro futurista, que acoge entusiasta las nuevas tecnologías liberadoras; y, por último, la visión de los artistas de la extinta Unión Soviética, que experimentará el valor social del progreso tecnológico (Cfr. 2007: 89). Sin embargo, como bien reflexiona Hagemann en *Penser les médias au théâtre* (2013), esta división no tiene en cuenta la mirada lúdica y crítica de Chaplin o el positivismo crítico y social de la Bauhaus (Cfr. 2013: 53). En cualquier caso, la realidad social y la celeridad con la que avanza el progreso, no puede quedar al margen de la expresión artística de sus testigos. Mientras que el cine desarrolla su propio ritmo, adaptándose y reflejando la permanente aceleración de la época a través de la creación de una sintaxis narrativa personal, en el teatro, los creadores buscan el dinamismo a través de la iluminación, la música y unas

escenografías tridimensionales y versátiles. Vladimir Mayakovski, figura clave del futurismo ruso, sostiene que es gracias al cine que el teatro pudo resucitar de un naturalismo muerto, del mismo modo que la fotografía liberó a la pintura de la rigidez de sus escuelas (Cfr. 1913: 35). La experimentación desinhibida de los creadores filmicos reforzó la creación de nuevos lenguajes en el teatro. Entre otros, Adolphe Appia hallará respuestas en una escenografía viva y dinámica; Max Reinhardt y Joachim Fiebach introducirán la escena giratoria en Europa; Alexandre Tairov, junto a la escenógrafa Alexandra Exter, construirá espacios escénicos en tres dimensiones; y Filippo Tommaso Marinetti establecerá los principios del teatro futurista rápido, espontáneo, simultáneo, actual y anti-tradicional (Cfr. Hagemann, 2013: 52).

Los avances se reflejan en una incesante búsqueda de innovaciones teatrales y en la necesidad de hallar un espacio escénico más dinámico y mecanizado sobre el cual instalar escenografías. El concepto de arquitectura utópica *Der Weltbaumeister* (1920) de Bruno Taut o el proyecto para el *totaltheater* (1926-1927) de Walter Gropius, para Erwin Piscator, que nunca se llevaría a cabo, son solo dos ejemplos de esta idea permanente de crear un dispositivo escénico más móvil y flexible en el teatro. En este contexto de ebullición creativa, no es de extrañar que la utilización del cine sobre el escenario sufra un crecimiento exponencial que afectará a los futuros conceptos de teatralidad y narratividad espectacular.

1.1.3. El cine en el teatro

En la Europa de comienzos del siglo XX existen dos corrientes en las relaciones entre el teatro y el cine: por un lado, se halla la *cineficación* del teatro y el montaje de atracciones en Rusia; y por el otro, la creación germánica deudora de esta, el teatro épico en Alemania. Se proponen dos visiones que surgen de contextos socio políticos agitados y en proceso de grandes cambios, cuyo debate en torno a las nuevas tecnologías y la escena es un caldo de cultivo para la creatividad y la innovación, así como modo de apoyarse en ellas para difundir una ideología a través de la cultura de masas (Cfr. López Antuñano, 2017: 68).

1.1.3.1. El nuevo teatro ruso

En Rusia, a partir de la revolución de 1917, el progreso tecnológico estará asociado al progreso social y ocupará una posición prioritaria entre los artistas futuristas

y constructivistas en todas sus facetas expresivas. Figuras capitales de este cambio de paradigma serán Sergueï Eisenstein y Vsevolod Meyerhold en cuya fusión y fisión se hallan las claves del nuevo teatro ruso. El principal choque frontal que se da entre ambos tiene relación con la asunción del primero en torno a la muerte del teatro con la llegada del cinematógrafo, en oposición a la convicción de Meyerhold que reafirma el teatro como fenómeno político y social cuya existencia es inherente al ser humano más allá del éxito puntual del celuloide sobre las masas.

La función del cine, según Meyerhold, lejos de provocar la desaparición del teatro, conforma el estímulo idóneo para su cambio necesario. A pesar de que su primera reacción ante el populismo de la gran pantalla fuese una visión crítica frente a la ausencia de psicología, con la evolución de su pensamiento y la elaboración del entrenamiento biomecánico, “no puede sorprendernos por tanto que Meyerhold acudiera a ejemplos, alusiones o procedimientos filmicos a la hora de enunciar algunas de sus propuestas escénicas” (Hormigón, 2008: 169). La genialidad de este teórico-práctico, como figura central del teatro ruso de la segunda década del siglo XX, radica precisamente en el arco vital de su trabajo, desde sus comienzos y hasta su muerte por ejecución en 1940. Su búsqueda le permitió nutrirse de todas las demás manifestaciones expresivas populares, como la danza, el circo, las variedades, e incluso, del cine de su antiguo discípulo Sergueï Eisenstein que, tras asistir la dirección de los espectáculos de su maestro, será, uno de sus principales detractores artísticos.

Influenciados por la FEKS (la Fábrica del Actor Excéntrico, 1922), fundada en Petrogrado por Grigori Kozintsev y Léonid Trauberg, ambos buscaban la creación de un arte de masas acorde a la necesidad de una política revolucionaria que acompañase al progreso tecnológico de la sociedad. Sin embargo, mientras que Meyerhold se orientó hacia una vertiente más social, la columna vertebral de los espectáculos de Eisenstein será el captar a las masas con espectáculos atractivos, novedosos y al ritmo trepidante de la transformación social. También Meyerhold plasmará este dinamismo a través de escenografías móviles y de una iluminación estudiada para acelerar el ritmo espectacular, pero su objetivo social no le alejará de las tablas como principal fuente de creación. Para ambos directores, la incorporación de las nuevas tecnologías sobre la escena, y en particular del lenguaje filmico, será un aspecto en común. No obstante, Meyerhold irá un paso más allá de la dualidad cine *versus* teatro de la FEKS y de

Eisenstein, que quedará plasmado en su evolución hacia lo que denomina como la *cineficación* del teatro. Según Picon-Vallin:

La *cineficación* de teatro para Meyerhold no solo significa introducir una pantalla. Tiene relación tanto con la modernización de la escena que la iluminación ha permitido con la ayuda de nuevos equipos técnicos, como con el estallido de un patio de recreo que no está sujeto a la caja de escenario, cambiando el enfoque de escena teatral desde 1906; también significa hacer del escenario un medio capaz de producir impresiones cinematográficas y de responder a la transformación de los modos de percepción del espectador que, tras paso por las salas oscuras [del cine], se han acostumbrado a los ritmos rápidos y a los detalles exagerados (1990: 252).

A un nivel dramaturgico, el cinematógrafo le propone instrumentos expresivos para la renovación de la teatralidad. La segmentación secuencial del *film* “se tradujo en la construcción de episodios separados por cesuras intermedias mediante el oscuro, que venía a ser como el cierre en negro de la secuencia” (Hormigón, 2008: 171). *El cornudo magnífico* [великолепный рогонос] (1922), *El bosque* [лес] (1924) o *El inspector* [инспектор] (1924) son algunos ejemplos de segmentación que, junto al montaje en paralelo, el salto atrás o la profundidad de campo, entre otras herramientas expresivas filmicas, componen los principios de una nueva poética fabular. La proyección de títulos, fotografías y eslóganes en *La tierra encabritada* [Подсобное помещение] (1923), *D.E. (¡A ellos Europa!)* [Д. Е. (Для них Европа!)] (1924) y *El bosque* (1924)¹¹ siembran novedosos recursos en búsqueda paradójica de un mayor acercamiento con la realidad social del momento y de un pensamiento crítico frente a esta. El actor, al romper con la ilusión permanente del personaje al que encarna, representa y motiva la reflexión en el espectador.

Eisenstein, tras sus inicios como escenógrafo y responsable del éxito de *¡Que viva México!* [Да здравствует Мексика!] (1921) dirigida por Valentín Smyslaiev, se decantó por la dirección y estudió en la escuela de Meyerhold. Tras sus labores de asistente para su maestro y el desarrollo de sus propias teorías escénicas, montó tres espectáculos antes de dedicarse a la dirección cinematográfica. En *El sabio* [мудрый] (1923) de Ostrovski, los personajes entraban y salían de una gran pantalla en la que hasta el propio Eisenstein le dedicó su personal ovación al autor. Le siguen *Escucha: Moscú* [Слушайте: Москва] (1923) y *Máscara de gas* [противогаз] (1924), ambas de Tretiakov, tras cuyo personal fracaso se volcó en el cine, pues encontraba en los límites

¹¹ Los títulos rusos que se repitan a lo largo de la investigación se mantendrán en su traducción al castellano para facilitar la lectura.

del teatro la causa de su futura extinción. De ahí, que los experimentos de la FEKS inspirados en el circo, el jazz, el café concierto, el cine o, incluso, el boxeo, en oposición a la jerarquía de géneros, fuesen claves para plasmar sus teorías del montaje de atracciones (1923). El producto artístico, según el director ruso, arranca segmentos del medio ambiente según un cálculo consciente y voluntario para conquistar al espectador:

La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final (Eisenstein, 1999: 169).

A pesar de que el director abandonó definitivamente las tablas, su poética y sus teorías teatrales han sido fundamentales para comprender su filmografía revolucionaria, cuya estética, bajo la influencia de los espectáculos más lúdicos y populares, parte de una reflexión profunda en torno a la influencia de los medios de comunicación en la escena.

1.1.3.2. El paradigma épico alemán

A parte de los artistas de la Bauhaus, Leopold Jessner y Friedrich Kieser, surgen en Alemania dos creadores fundamentales, Erwin Piscator y Bertolt Brecht, para la historia del teatro en general y para la investigación que aquí concierne en particular. Los avances de estos directores no se pueden comprender por separado ni tampoco aislados de los descubrimientos planteados con anterioridad. Por un lado, ambos colaboraron en repetidas ocasiones y se sirvieron de trampolín para sentar los principios de una nueva poética contemporánea. Si bien la integración del cine en el teatro está vinculada al primero, no se pueden dejar de lado las aportaciones del cine para la elaboración de las teorías épicas del segundo. Por otro lado, la filmografía y las teorías de Eisenstein, así como los descubrimientos de Meyerhold, serán los referentes de ambos creadores.

Las aportaciones de Erwin Piscator supondrán un hecho revolucionario “al permitir con sus puestas en escena que las proyecciones cinematográficas dejarán de ser un mero elemento accesorio y ajeno, para convertirse en un componente escénico más, con unos valores significativos y expresivos concretos dentro de la representación

teatral” (Iglesias Simón, 2008: 61). Su sentido didáctico y político le acompañó desde sus inicios en el teatro Volksbühne de Berlín donde, tras experimentar con la proyección de diapositivas en *El día de Rusia [Rußlands Tag]* (1921), incorporará el cine documental en *¡A pesar de todo! [Trotz Alledem!]* (1925) y, más tarde, sus propios montajes filmicos en *El ciclón [Sturmflut]* (1926). Será a raíz de la agitación que produjo su *Tormenta sobre Gottland [Gewitter über Gottland]* (1927) que fundará la Piscator-Bühne, espacio en el que pudo profundizar en las soluciones dramáticas que el audiovisual le ofrecía para cumplir con los objetivos pedagógicos de su teatro. Tras de *¡Anda, si estamos vivos! [Hoppla, wir leben!]* de Ernst Toller (1927), Piscator no dejará de experimentar con la fusión de los lenguajes. Introducirá así, el audiovisual no realista diseñado por George Grosz en *Las aventuras del buen soldado Schwejk [Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk]* (1928) de Hans Reimann o la multipantalla inspirada en el diseño de un periódico en *Economía [Konjunktur]* (1928) de Leo Lania.

El director alemán priorizó la proyección sobre la estética, incorporando en ocasiones a los técnicos sobre el escenario, anticipo de las teorías del distanciamiento desarrolladas por Brecht. En este sentido, Piscator llama la atención sobre el hecho ficcional del espectáculo que trata de reflejar artísticamente una realidad alejada del escenario. El cine en las creaciones del director es una ventana al exterior en la que los sucesos escénicos entran en juego con los sucesos políticos e históricos contemporáneos para bascular los conflictos específicos de sus personajes con los conflictos socio políticos de un contexto real. El cine se convierte así en una herramienta indispensable para el sentido dramático de la escena.

Si bien es cierto que Piscator no fue el primer director en integrar los lenguajes teatral y cinematográfico, sí encabezará el futuro de la investigación y su sistematización. Las teorías derivadas de su práctica supondrán un antes y un después en la fusión del cine y el teatro, donde las proyecciones filmicas dejarán de ser un mero apoyo escénico o un anexo visual, para pasar a formar parte primordial de la fábula y convertirse en un elemento dramático esencial, específico y revelador. En su ensayo *El teatro político* (1930) distingue tres géneros de proyección sobre el escenario: la película dramática, que reemplaza la acción sobre el escenario; la película documental o didáctica, que nutre de objetividad a la pieza e instruye al espectador acerca del tema; y la película-comentario, que, como su propio nombre indica, acompaña la acción a la manera en que lo hacía el coro griego, bien llamando la atención del espectador sobre

los cambios importantes, bien criticando o acusando lo que sucede sobre las tablas (Cfr. Piscator, 2001: 250-253). Mientras que la primera función supuso el recurso más habitual de sus contemporáneos, serán precisamente las dos últimas las más relevantes en su práctica teatral, no solo por configurar una poética propia, sino porque cimentarán, junto con el legado de Meyerhold, las bases del teatro épico de su coetáneo y colaborador Bertolt Brecht.

A partir de su primer encuentro en la creación de *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (1928) de Brod y Reimann, Brecht y Piscator cooperarán en repetidas ocasiones. A pesar del incuestionable legado de Brecht en la historia del teatro, se hace imprescindible reflejar el calado de Piscator en la elaboración de sus teorías. En gran medida, el legado *brechtiano* no radica en su originalidad, pues se trata de un teatro que se origina en Rusia, sino en la elaboración de unas teorías que darán la vuelta al mundo. Bertolt Brecht no es el creador de la fragmentación fabular que surge a partir del lenguaje cinematográfico ni de la intervención de los clásicos con el fin de aportar su lectura política y generar un pensamiento crítico en el espectador, pero es el responsable de la sistematización y conceptualización de los principios del teatro épico en contraposición con el teatro dramático.

En este sentido, si para Brecht el teatro debe ser fiel al contexto en el que es creado, las antiguas formas no serán capaces de reflejar una realidad industrializada y frenética, reflexión que le llevará a la búsqueda de un lenguaje dramático más acorde con su cometido. El cine, si bien supondrá un factor importante en el cambio que necesita el teatro, no será el único elemento sobre el que investigar en cuanto a la incorporación de las nuevas tecnologías sobre la escena. De hecho, si Piscator descubrió el valor de la proyección cinematográfica para enriquecer el espacio-tiempo escénico, Brecht plantea una contradicción estructural entre la representación detallada de la realidad de las imágenes fílmicas y el carácter poético de los signos teatrales. El director afirma: “todo estriba en que la proyección, al representar un entorno real, no destruya definitivamente el placer de la dialéctica entre plástica y no plástica” (Brecht, 1963: 64-65). En cierta medida, los inicios dadaístas de Piscator, en los que la versatilidad de los materiales supuso un elemento de libertad expresiva, serán cuestionados por Brecht con el fin de generar el distanciamiento y la reflexión. El uso dialéctico simplificado de diapositivas sustituirá la ilusión del realismo cinematográfico.

Las proyecciones de textos son utilizadas bien para adelantar la fábula de lo que va a ver al espectador, bien para refutar los hechos mostrados sobre el escenario o para trascender lo anecdótico y descubrir el contexto de sus personajes. En cualquier caso, permiten construir una exposición interrogativa basada en la contradicción reveladora, pero no serán nunca indispensables para ese choque representacional que supondrá el efecto de distanciamiento, que se puede limitar a la interpretación de sus actores o a lo que Pavis denomina como lo contrario al efecto de realidad:

Aquí, el objeto mostrado es más criticado que imitado; es deconstruido; distanciado por su apariencia inhabitual y por la referencia explícita a su carácter artificial y artístico. Al igual que el signo poético, que es autoreferencial y que designa los códigos que utiliza, la teatralidad es exageradamente subrayada en la producción de este efecto de extrañamiento o distanciamiento (1984 :164).

Brecht también denuncia los intereses comerciales y superficiales de los propietarios de los medios de comunicación y en particular ataca el cine popular y burgués por su limitante función de entretenimiento. Aunque su aproximación aliente a utilizar la tecnología como herramienta didáctica y arma política, Brecht, a consecuencia de estas visiones, usará la proyección filmica tan solo en dos de sus espectáculos: *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny [Songspiel Mahagonny]* (1927) y *La madre [Die Mutter]* (1932). Empero, la herencia que el lenguaje cinematográfico deja sobre el director es más profunda de lo que se ve a simple vista, remontándose a las raíces de su dramaturgia espectacular, en la que la linealidad imperante se verá reemplazada por el montaje dialéctico y el juego gestual. El pensamiento marxista materializado en los montajes fragmentados del cine de Eisenstein, así como las interpretaciones de Charlie Chaplin, serán fundamentales para la concepción de sus teorías teatrales y el futuro uso didáctico de las nuevas tecnologías sobre la escena.

1.1.3.3. El testigo multimedia durante el fascismo

Para poder comprender la revolución tecnológica que se producirá en los años 50 y 60, es imprescindible mencionar el estancamiento artístico de un periodo de la historia asolado por las dos Guerras Mundiales y el extremismo político dominante en Europa. El fascismo en Alemania, Italia y España, el estalinismo en Rusia, la *Shoah* y la Segunda Guerra Mundial supondrán la ruptura de la evolución teatral de los años

precedentes y de todo el desarrollo cultural en general. Vence la regresión hacia un teatro dominado por el texto y los creadores innovadores y críticos, en el mejor de los casos, se verán obligados a emigrar. Se produce así un desplazamiento del centro de la vida artística de los años 20 en París, Berlín y Moscú, hacia Nueva York y ciertas universidades de Estados Unidos en los años 50. Brecht y Piscator serán vertebrales en el desarrollo del teatro político norteamericano y de sus avances en la fusión del teatro y de la proyección. Notorios serán el *Black Mountain College*, fundado en 1933, que acogerá las propuestas de artistas de la alemana Bauhaus para reflexionar acerca de la necesaria colaboración entre artistas e ingenieros (Cfr. Granés, 2011: 92-101: 110-132); los *Living Newspapers*, que retomarán las experiencias de la *Blouse Bleu* de los años 20 en Rusia para trasladar la actualidad política a la escena multimedia; y el caso aislado del director Robert Edmond Jones, cuya reflexión acerca de la conciliación entre los lenguajes, con el fin de mostrar a través de la pantalla el mundo interior de los personajes, supondrá una función aún por explorar dentro del abanico de posibilidades que la fusión de estos medios había ofrecido a la creación teatral.

Bajo este panorama social, en el que la innovación teatral en Europa se reduce a los intereses políticos y bélicos de las naciones, el desarrollo de las nuevas tecnologías, paradójicamente, no sufrirá idéntica suerte. El apogeo de la radio o el éxito del cine en los Estados Unidos serán solo algunos ejemplos del desequilibrio cultural imperante en occidente. No obstante, el uso que se hace de estas con fines fascistas se limitará a la mera espectacularidad y el simple entretenimiento, tan denostado por Brecht y sus contemporáneos. A pesar de la difícil situación que se vive en Europa, destacarán las propuestas de los manifiestos del futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti que, si bien utópicas para el momento, sembrarán ideas para el futuro de la escena audiovisual. Otras dos excepciones a esta realidad de los años 30 y 40 en Europa serán el francés Antonin Artaud y el checo Emil Frantisek Burian, cuyo encierro en un campo de concentración en 1941 pondrá el punto y final a una brillante trayectoria artística multimedia teatral.

Ya en su manifiesto *El teatro alquímico [Le théâtre alchimique]* (1938), Artaud será uno de los primeros en usar el término realidad virtual para evocar:

la identidad que existe entre el plano en el que evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y, de manera general, todo lo que constituye la realidad virtual del teatro, es el plano convencional ilusorio sobre el que evolucionan los símbolos de la alquimia (Artaud, 1938: 59-60).

El creador, adelantado a su tiempo, asienta a través de sus postulados el germen de las *performances* que se darán tres décadas más tarde, donde la proyección, los movimientos, el texto, los sonidos o la música serán los elementos del llamado teatro *immersivo* de la post modernidad. La experimentación del artista en torno a su Teatro de la crueldad le llevará a usar el cine de forma innovadora en *Sonata de espectros* [*Sonate des spectres*] (1930) de August Strindberg, *El pastelero del pueblo* [*La pâtissière du village*] (1932) de Alfred Savoir, con proyección sobre los cuerpos de los intérpretes, o *El golpe de Trafalgar* [*Le coup de Trafalgar*] (1934) de Roger Vitrac.

El caso de Burian es notorio, por el contexto censor del momento y también porque será, junto Artaud, un pionero en potenciar la capacidad poética de la proyección filmica en el teatro. Influidos por el constructivismo, desarrolla junto al escenógrafo Miroslav Kouril lo que dio a conocer como el *theatergraph*, en el que la proyección se realizaba en la embocadura y sobre una gasa, de manera que los actores podían interactuar por detrás de esta en función de la dramaturgia. Este sistema fue notorio en *El despertar de la primavera* [*Procitnutí jara*] (1936) de Frank Wedekind y en *Eugene Onegin* [*Evžen Oněgin*] (1937) de Alexandr Pushkin. Burian fue capaz de plasmar una poética propia a lo largo de su interrumpida carrera sin dejar de lado las necesidades específicas de cada pieza. Parece significativo apuntar su particular interés por mostrar, a través del audiovisual, el detalle de los primeros planos. A pesar de que la técnica aún no le permitiese el directo, sus universos teatrales serán capitales para el desarrollo posterior del trabajo de Josef Svoboda y para el de tantos otros creadores, incluida la propia Katie Mitchell, para la que este valor poético se conjugará con el análisis riguroso de la dramaturgia, y los primeros planos serán el vínculo con el realismo *stanislavskiano*.

Tras la guerra, el teatro tardará en alcanzar la fuerza y la creatividad de los años 20. Brecht regresará a Alemania para fundar el Berliner Ensemble y retomará el uso de la proyección filmica en algunas de sus piezas, pero su funcionalidad no supondrá tanto un avance como un afianzamiento de su teatro épico. Samuel Beckett y Eugene Ionesco ofrecerán asimismo su mirada cruel ante los acontecimientos sobrevividos en Europa para conformar lo que se denominaría el teatro del absurdo. En su construcción ilógica cabe la incorporación de la radio y la proyección, pero el valor de su teatro radica en la oposición a los espectáculos burgueses establecidos y acomodados, más allá de la

posible reflexión en torno a los medios de comunicación y a su influencia sobre la escena.

Como se observa, se asiste a un periodo en la historia decisivo para el teatro, en el que, a pesar del paréntesis que supuso la guerra, el holocausto, el fascismo y el comunismo, la aparición del cine supondrá un cambio de paradigma para la escena. Por un lado, su predominio sobre las masas y su influencia sobre la percepción del mundo obligará a redefinir la escena y sus mecanismos; y por el otro, será fuente de inspiración para unos creadores que buscarán otras formas de comunicación más acordes con su contexto y su público. Con la presencia del cine sobre el escenario se asiste a una hibridación del espacio escénico y sus posibilidades:

El rechazo del realismo, el dinamismo, el montaje de escenas y de las atracciones, los efectos de luz, la utilización del cine en el escenario, la escenografía móvil, la narración épica: todas estas innovaciones teatrales de los años 1910 a los 1950 no se pueden pensar sin referirse a la influencia del cine (Hagemann, 2013: 85).

1.2. La revolución de los medios de comunicación

Si el cine cambió la percepción del mundo, la televisión simbolizará el comienzo de una nueva era de consumo multimedia. Tras la Segunda Guerra Mundial, la sociedad industrial sufrirá un cambio radical que afectará al crecimiento exponencial de la economía de servicios, conformando lo que se ha denominado como la sociedad de la información postindustrial. El crecimiento económico de los países industrializados durante la guerra fría deviene en una serie de transformaciones sociales y culturales sin precedentes. Las tecnologías de la información estarán en pleno apogeo y se invertirá en todo tipo de innovación, cada vez más accesible para un consumidor ávido de ponerse al día en el mercado. A pesar de que Boris Rosing realizó la primera demostración televisiva en 1911, no será hasta 15 años después que la Bell Labs norteamericana ofrezca un dispositivo accesible para el público, y pasarán otros diez años más para que se retransmitan los Juegos Olímpicos de Berlín por la televisión alemana. Sin embargo, a pesar del medio siglo que necesitó la consagración del televisor, los ritmos de producción y consumo sufrirán una aceleración exponencial y, a partir del lanzamiento comercial del primer televisor en 1941 en los Estados Unidos, la pequeña pantalla se convertirá en cuestión de dos décadas en el medio de comunicación de referencia en

occidente. El universo mediático previo, dominado por la radio y la gran pantalla, se verá eclipsado por la rápida evolución de los productos televisivos. A pesar de la presencia de la televisión pública en Europa en los años 60, la naturaleza comercial de los productos emitidos en Norteamérica, con diez años de ventaja de avances tecnológicos e influencia en los medios de comunicación, tendrá una preminencia política y cultural sin parangón en la historia de la humanidad. Su poder no dejará de aumentar con la difusión de la tecnología digital de los años 80 y la transformación global de los 90, de la que se es testigo hoy día.

Tal y como se desarrolla en el epígrafe anterior, el teatro hizo uso del lenguaje cinematográfico mucho antes de que este se convirtiese en la forma cultural de referencia. Debido a los altos costes de los primeros dispositivos televisivos y ordenadores, la incorporación de estos sobre la escena será más paulatina. Lo que en un principio tiene relación directa con el uso de los propios aparatos de televisión, junto a la alusión a los programas que se retransmiten o a la forma en que se retransmiten los contenidos, darán paso a la utilización de la tecnología propia de los nuevos medios audiovisuales. La complejidad que adquiere la escena estará en proporción directa a la incorporación de dichas tecnologías. Este hecho se verá potenciado por la aparición del video a mediados de los años 60, cuya accesibilidad y posibilidades alejarán de una vez y para siempre al celuloide de las tablas; ya que el video no solo aportó idéntica información que la proyección cinematográfica, sino que posibilitó la grabación y la retransmisión en directo, la retroproyección y la refracción de la luz de la pantalla televisiva sin inundar la escena, como ocurría con las proyecciones exteriores. El video se convierte en una herramienta dramaturgística de la escenificación cuya versatilidad sustituyó definitivamente al cine como herramienta.

Es fundamental, por lo tanto, separar la televisión como soporte y concepto, del video como herramienta en la creación; ya que, por su relación, son dos términos cuyas fronteras pueden difuminarse y generar cierta confusión. La televisión ha hecho uso del video para la elaboración de contenidos propios, aunque, por otro lado, ha incorporado el cine en la retransmisión de contenidos prestados como parte de su programación. La retransmisión en directo, la versatilidad de la postproducción y la rápida y eficaz manipulación del video han hecho que este sea la herramienta activa de creación de imágenes por excelencia, con independencia del soporte en el que se proyecte o del espectador al que van dirigidas. El teatro, por un lado, incorporó la televisión como

elemento de proyección analógica, así como los contenidos habituales de esta y las formas estéticas que surgen a partir de esta – véanse el *zapping* o el *videoclip* – como elementos dramaturgicos en la narratividad escénica; y por el otro, incorpora el uso del video en la creación multimedia. Este último, será objeto de la revolución digital, facilitando aún más su uso en la televisión, el cine y el teatro.

Aclarados estos conceptos, pertenecientes todos al terreno del audiovisual, se observa como la percepción que se tenía del mundo se modifica en una era de cambios tecnológicos analógicos y digitales; y como el teatro, testigo de su realidad, manifiesta su visión, bien crítica o bien positiva, a través de un sinfín de creadores. Cambian el propio espacio escénico y las herramientas de creación y difusión. Junto a creadores que reivindicaban la artesanía de antaño, conviven otros que se manifiestan mediante la fusión de los lenguajes que la tecnología les ofrece. El teatro multimedia de Katie Mitchell, como objeto de estudio, es un referente que engloba la tradición de un sistema de interpretación naturalista y la tecnología punta del nuevo milenio, vía que aúna la tradición con los nuevos lenguajes escénicos. En relación al estudio de la dramaturgia de la imagen, se remite de forma exclusiva a aquellos que han marcado las tendencias del teatro multimedia y que han aportado una mirada nueva, reflejo de su contexto y de las posibilidades que este les ofrece.

1.2.1. Transición, auge tecnológico y expresión escénica

Con el trasvase del núcleo artístico a Nueva York y bajo el contexto de la guerra fría, la política cultural norteamericana favoreció el arte abstracto. En el marco de las Artes Escénicas este hecho se manifestó en una fervorosa corriente experimental interesada en la influencia de las nuevas tecnologías en la comunicación, especialmente del lenguaje televisivo dominante. A John Cage, estudiante de Arnold Schoenberg, se le atribuye el primer *happening* multimedia *Pieza para teatro n°1 [Theatre Piece n°1]* (1952) que, junto a Merce Cunningham, Robert Rauschenberg y David Tudors, entre otros, sembraría un precedente en el ya mencionado *Black Mountain College* (Cfr. Vozmediano, 2002), cuyos principios teórico prácticos supusieron la continuación artística de la Bauhaus alemana. A partir de este momento y en el marco de las artes *performativas*, la experimentación sobre la interacción de las pantallas con el espacio escénico y con los actantes tendrá el mayor auge conocido hasta la fecha.

El *Teatro espacial [Space Theatre]* (1958) de Milton Cohen, por ejemplo, con sus espejos en rotación y prismas para la proyección múltiple, recuerda a la búsqueda del teatro inmersivo de Artaud o Gropius; y los *18 Happenings en 6 partes [18 Happenings in 6 Parts]* (1959) de Allan Kaprow, que sumergía a sus espectadores en una experiencia de percepción múltiple a través de la proyección en espacios yuxtapuestos – del mismo modo que lo hacía Robert Whitman mediante la instalación de pantallas en seis túneles donde sucede la acción – no dejará de ser la expresión de un pensamiento nuevo que propone una percepción innovadora del espacio *performativo*. También la relación entre la proyección y los intérpretes será un laboratorio de experiencias que nutrirá a los directores de los años venideros. *Requiem incompleto para W.C. Fields [Incomplete Requiem for W.C. Fields]* (1958) de Al Hansen y su posterior versión *Quien murió de alcoholismo severo [Who Died of Acute Alcoholism]* (1960) proyectan sobre su torso y juegan con el movimiento de los proyectores, poniendo la atención sobre el medio, y no sobre el contenido, experiencia que Robert Whitman utilizará en 1966 para *Dos agujeros de agua-3 [Two Holes of Water-3]*, tras su *Plano ciruela [Prune Flat]* (1965), en la que las actrices son protagonistas de un desdoblamiento sobre la pantalla y de un tratamiento poético del color proyectado sobre un vestuario y un espacio blancos. Estas y otras experiencias de Roberts Blossom, que sigue la tradición de Robert Edmond Jones, con la sustitución de lo interior y lo exterior por lo inconsciente y lo consciente, o del ONCE Group, conforman un espacio experimental innovador en los Estados Unidos.

Esta nueva etapa de lo que algunos denominaron teatro multimedia fue sin duda incentivada por la corriente experimental de la *performance* y el *happening*. El término y la noción aluden a espectáculos de técnicas mixtas que utilizan uno o varios medios electrónicos (Cfr. Pavis, 2016: 214). Es decir, pese a que todavía se habla del cine sobre la escena y a que estas experiencias *performativas* se enmarcan dentro de una expresión abstracta, supondrán un peldaño fundamental en el camino hacia el teatro experimental del siglo XXI, en el que se incorporan los video juegos y los CD-ROM, fuertemente marcado por la explosión tecnológica y el incipiente lenguaje audiovisual en el que se combinan los elementos mediáticos de forma aleatoria en su programación. Son dichos experimentos en el marco de las *performances* los pioneros del teatro multimedia contemporáneo, a pesar de que los objetivos de unos y otros sean motivo de sus acusadas diferencias. En este sentido, debido a la polisemia del término, se hace preciso

aclarar que el multimedia integra la imagen, el sonido, el texto y la tecnología informática en el hecho teatral, de forma que:

el teatro y la *performance* regresan a la vieja idea de fusión, de síntesis o coexistencia de las artes en la representación, combinadas según las necesidades de la puesta en escena (Pavis, 2016: 214).

Europa tampoco se quedará al margen de este movimiento expresivo. Destacan la Wiener Gruppe y los Wiener Aktionisten, así como el artista polivalente Jacques Polieri que manifiesta, a través del teatro, su gusto por la integración y la exploración de las nuevas tecnologías y su búsqueda de un teatro móvil sin separación entre escena y patio de butacas, en la línea de su antecesor Walter Gropius. Pasará a la historia por el escándalo provocado por su puesta en escena de *Una voz sin persona [Une voix sans personne]* (1955) en la que la ausencia de actores será el detonante de futuras reflexiones en torno al hecho teatral (Popper, 1989: 65). Empero, el creador que aporte una visión dramática clave será el checo Josef Svoboda que, con sus más de 700 escenografías a lo largo de 50 años trabajando para el teatro, recogerá el testigo de Burian para continuar indagando en la interacción entre las proyecciones cinematográficas y el espectáculo teatral. Según Iglesias Simón:

Svoboda ha sido capaz de conjugar desde la paridad los recursos propios de lo audiovisual y lo escénico. Sin ser del todo novedosa, una de sus aportaciones ha sido el empleo de la *polipantalla*, es decir, la distribución por el espacio escénico de un surtido de superficies dispares sobre las que se proyectan imágenes sincrónicamente (2008: 68).

Inspirado por los constructivistas y los trabajos de Craig y Appia, comenzará a utilizar el cine a partir de su escenografía para *Cuentos de Hoffmann [Hoffmannovy povídky]* (1946) dirigida por Alfred Radok, con quien continuará trabajando y desarrollará su famosa *lanterna magika*. Este dispositivo le permitirá realizar proyecciones simultáneas, efectos de diversa intensidad y romper con la linealidad del texto para ofrecer múltiples puntos de vista simultáneos al espectador (Cfr. Gieseckam, 2007: 51). El resultado de sus investigaciones sobre la recepción múltiple será la instalación de su *polycran*, pero, más allá de la grandiosidad de sus aportaciones tecnológicas, su tributo a la escena radica en el origen de su uso siempre al servicio de la dramaturgia espectacular, y no un fin estético en sí mismas. Afirma Hagemman:

El vínculo entre teatro y cine significa para Svoboda la expresión de nuevas posibilidades dramáticas y nuevos significados artísticos. El papel de la tecnología y la importancia de sus mecanismos están estrictamente determinados por el trabajo teatral y por una puesta en escena planificada. Cada trabajo es un caso especial que debe encontrar soluciones específicas dentro de una concepción general de la escenografía (2013: 100-101).

Intolerancia (1960) de Luigi Nono, con dirección escénica de Václav Kaslik, será un hito en el uso de imágenes para influir en la percepción o en lo que Milena Honzíkova denomina como la *psicoplástica* del espacio dramático (1998: 295). El propio Svoboda afirma que él jamás habla de una imagen escénica, sino de espacio dramático, y es en este sentido en el que halla en la tecnología, primero analógica y después digital, innumerables posibilidades para la ampliación de dicho espacio dramático escénico.

1.2.2. La herramienta accesible: el video

Según Lyn Gorman y David McLean, la televisión es un medio parasitario que se ha alimentado, no solo de los eventos de su actualidad, sino de la programación y la creación de sus géneros a partir del cine, la radio y el teatro (Cfr. 2003: 127). Picon-Vallin afirma que solo entre 1946 y 1950 se retransmitieron en Francia 600 puestas en escena en la pequeña pantalla, pero que lo que pudiera considerarse como un medio de difusión para las tablas, no fue más que el principio de una competencia que supondrá la principal amenaza del cine y del teatro (Cfr. 1997: 17). Más allá de los efectos que la televisión haya podido tener a nivel sociológico, lo que interesa reseñar es el influjo que esta ha tenido sobre los creadores teatrales, que no ha sido poco desde su primera aparición imaginaria en *R.U.R.* (1924) del futurista Frederick Kiesler, mucho antes de que el invento invadiese los hogares de sus descendientes.

Dicha influencia se puede dividir en dos formas principales de relacionarse con el nuevo medio: bien desde la crítica y el rechazo, o bien desde la ampliación de sus posibilidades en el terreno de la *medialidad*¹². En cualquiera de los dos casos, es preciso comprender que serán la invención del video, a mediados de los años 60, y su comercialización los responsables del auge de la exploración entre el teatro y la imagen proyectada. Este nuevo utensilio, con el paso del tiempo, supondrá el desarrollo de una serie de instrumentos cuyos principios se sustentan en la sencillez de su manejo, su

¹² Anxo Abuín en *Escenarios del caos* (2006) estudia y fija el concepto de medialidad que sirve de base para este estudio.

accesibilidad, sus posibilidades y su bajo coste. Mientras que el cine requería de un proceso de creación largo y oneroso de rodaje, montaje y proyección, el video será capaz de transmitir las imágenes electrónicamente, y en directo, sobre los monitores a un precio muy accesible para la comunidad teatral, a parte de incorporar los pregrabados y el propio montaje a tiempo real. A partir de 1970 se perfecciona el montaje lineal, aparecen las primeras cámaras de video portables y la proyección se podrá realizar tanto sobre los monitores como sobre pantallas, aumentando con todo ello sus posibilidades expresivas. Por otro lado, debido a esta dificultad que entraña el rodaje fílmico, los directores de escena, de manera habitual, escogían las imágenes creadas con anterioridad para que formasen parte de la escenificación, mientras que el video les facilitó su elaboración en el seno de la creación teatral (Cfr. Picon-Vallin, 1998: 21).

El crecimiento de la economía de consumo de la segunda mitad del siglo XX se verá propulsado por la industria publicitaria y su capacidad de acceso a los usuarios potenciales a través de la televisión comercial. La revolución que supuso el video sobre la escena manifestará dichos cambios socio económicos de su entorno y, a la par que los creadores investigan acerca de la transformación de la recepción, su teatro alzarán la voz para criticar la manipulación de la información de los propietarios e inversores de los nuevos medios.

1.2.2.1. Los artesanos, los destructores y el nuevo teatro político alemán

A finales de los años 60, la tendencia comercial de atraer al público mediante el uso sensacionalista de las nuevas tecnologías en la escena será rechazada en beneficio de un lenguaje propio alejado de los intereses económicos, que surgen a raíz de la competencia con la televisión, el video y el cine. En contra de un teatro superficial, que tiende a alejarse de su cometido social, se pronuncia la voz de Jerzy Grotowski, para reivindicar un teatro pobre donde la integración de las tecnologías no tenga cabida por su carácter superfluo. Sus principios espirituales y rituales se remontan al origen antropológico del hecho teatral, donde la co-presencia del actor y el espectador es intrínseca a la naturaleza misma del teatro (Cfr. Grotowski, 1968). El término media implica una distancia entre el emisor y el receptor que deshumaniza la experiencia, los cuerpos están condenados a no relacionarse entre sí. En su camino hacia la trascendencia del espectáculo y el misticismo del actor santo, Grotowski será un maestro de maestros; como también lo será Peter Brook, a partir precisamente de sus

encuentros con Grotowski, cuya influencia le llevará a desarrollar su propio camino hacia el espacio vacío desde su espacio parisino Des Bouffes du Nord; o Eugenio Barba, como principal discípulo del director polaco, que seguirá sus pasos desde el Odin Teatret de Holstebro, Dinamarca.

A pesar del importante legado teatral de estos tres hombres, la pureza de sus propuestas, en cuanto a fusión de lenguajes, se distancia de este estudio. Es fundamental dejar este apunte aclarado, pues más adelante se retomará la influencia que la investigación *grotowskiana* tuvo sobre el proceso de formación de la directora Katie Mitchell. En efecto, la fuerza del entrenamiento psico-físico nace de una reflexión que rechaza abiertamente el uso de las nuevas tecnologías de un teatro impuro y pobre en significación, según estos creadores. Los excesos de la tecnología llevaron a estos y a otros creadores a posicionarse en lo que Anxo Abuín denomina la vía regresiva o negativa, que consistía en la defensa de la pureza del teatro frente al mestizaje del teatro multimedia (Cfr. 2008: 28). No obstante, junto a las propuestas de Jerzy Grotowski o Peter Brook, convive un teatro que sí pretenderá alcanzar la idea de totalidad a través del uso de las nuevas tecnologías.

Wolf Vostell, artista alemán de *Fluxus*; Nam June Paik, coreano afincado en los Estados Unidos; y la corriente de teatro político que resurge, sobre todo, en Alemania, conforman tres miradas que censuran la manipulación de la televisión comercial y los demás sistemas de comunicación en masa desde el teatro y haciendo uso de los mismos. Si los dos primeros lo harán desde las instalaciones *performáticas* y a través de la destrucción o manipulación de las imágenes proyectadas sobre la pequeña pantalla, Peter Weiss será una figura clave que, a través de sus teorías, sembrará la práctica del teatro documental. Si bien el carácter experimental de las instalaciones de Vostell y Paik pueden alejarse del teatro documento que plantea Weiss, sí parecen dos corrientes que encuentran en la forma escénica la manera de plasmar su lucha contra la manipulación imperante de los medios de comunicación en la sociedad. En *Entierro del televisor [TV Burying]* (1963), *No-nueve dé-coll/ages [No-Nine Dé-coll/ages]* (1963) o *Tú [You]* (1964), los espectadores terminaban el evento mediante la destrucción de los propios aparatos en un acto de liberación del dominio televisivo, cuyos efectos anestésicos anulan la capacidad de reflexión crítica que busca Vostell a través de sus *dé-coll/ages*. Paik, por otro lado, invita a la manipulación física, no siempre destructiva, y a la transformación de las máquinas de un medio pasivo a uno activo. Dos claros

ejemplos de sus instalaciones son *Participación TV [Participation TV]* (1963) e *Imán TV [Magnet TV]* (1965), donde el televisor es declarado como enemigo torturador de la intelectualidad y se le ofrece al espectador la posibilidad de recuperar el control de su espacio público y privado (Cfr. Hagemann, 2013: 107-108).

Peter Weiss, por su parte, recogerá el testigo del teatro político alemán y ruso de los años 20, que regresa con Bertolt Brecht al Berliner Ensemble de los 50, para desarrollar un trabajo teórico en torno al teatro documental. De tradición *brechtiana*, este teatro se aleja del naturalismo y de la ilusión escénica, en beneficio de la comprensión de la realidad política y social. A pesar de que las teorías de Weiss no fueron novedosas, su aportación reside precisamente en la conjunción de su crítica radical de los medios de comunicación en masa, que oprimen a la población anestesiándola en un profundo vacío existencial, con la paradójica existencia de ser en sí mismo testimonio auténtico de su realidad (Cfr. Weiss, 1968: 7-15).

Pieza clave de su pensamiento será *La instrucción [Die Ermittlung]* (1965), objeto de otras dos propuestas escénicas igual de valiosas. De una parte, el propio Erwin Piscator la estrenará en el Westberliner Freie Volksbühne, en una propuesta que renuncia a la integración de lenguajes en contraposición con su omnipresencia en los espacios comerciales y en la era de la televisión, dejando tan solo la proyección para ciertos títulos de canciones. De la otra, Virginio Puecher, antiguo asistente de Giorgio Strehler en el Piccolo Teatro de Milán, empleará cinco pantallas de televisión para emitir imágenes simultáneas, yuxtaponiendo la información mediante la combinación de documentales e imágenes de los actores grabadas en directo y desde diferentes ángulos y planos (Cfr. López Antuñano, 2016: 274).

1.2.2.2. La experimentación

Esta doble y contradictoria característica de los medios de comunicación en masa, que se verá aumentada y multiplicada con los avances tecnológicos, no dejará de experimentarse y desarrollarse sobre los escenarios a lo largo de los años 60, hasta alcanzar lo que Hagemann denomina como “su omnipresencia en el paisaje mediático de los años 80” (2013: 121). Los artistas, conscientes de la dualidad que se les presenta, por un lado, reaccionan ante la voraz manipulación política y económica alzando su voz desde el teatro como arma hacia el pensamiento crítico; y por el otro, utilizan las posibilidades artísticas que estos les brindan. Destacarán los *performances* de los años

70, cuyos creadores continuarán planteándose las cuestiones de recepción de la acción mediatizada de la década precedente, con el añadido de una corriente feminista que reacciona ante la cultura sexista de la televisión. Carolee Schneemann, Valie Export, Joan Jonas, que más tarde trabajará con el Wooster Group, y Ulrike Rosenbach, entre otras, serán pioneras en el trabajo con el video en sus instalaciones y se cuestionarán no solo el papel y la identidad de la mujer en la sociedad, sino también cuestiones más generales en torno a la percepción mediatizada, la producción, el montaje y la competencia tecnológica.

En el espacio teatral, uno de los primeros ejemplos de integración del video sobre la escena se dará en el Chelsea Theatre Center con la colaboración del colectivo Video Free America. Las producciones de *AC/DC* (1970), *Kaddish* (1972) – ambas de Robert Kalfin – o *Kaspar* (1973) de Carl Weber se caracterizan por insertar numerosos monitores sobre el escenario donde las imágenes pregrabadas y aquellas grabadas en directo se confunden con la realidad de sus protagonistas. La compañía húngara Squat Theater experimentará grabando a su público en directo, llevándolos a confundir la realidad con la ficción en *¡Cerdo, niño, fuego! [Pig, Child, Fire!]* (1977) o en *El último amor de Andy Warhol [Andy Warhol's Last Love]* (1978). En cualquier caso, el uso del video en el teatro no será todavía algo habitual, a pesar de la aparición de la televisión en los escenarios. Se pueden vislumbrar sus posibilidades en torno al juego escénico respecto a lo real y lo ficticio, la permanente vigilancia o la confrontación de distintos tiempos y espacios sobre las tablas, pero su verdadera eclosión se produce en la década de los 80 con el lanzamiento decisivo del teatro multimedia.

De entre estas compañías experimentales, junto con el mencionado Josef Svoboda, que continua su investigación en torno a ese espacio dramático muchas veces mediatizado, destaca una nueva generación de artistas italianos que lucha contra el *teatro di prosa* con el fin de crear un teatro de imágenes. En un contexto político tenso, la crítica contra las instituciones mediáticas se endurece, especialmente, contra la televisión. Destaca el montaje de *S.A.D.E.* (1974) en Milán, del iconoclasta Carmelo Bene (Cfr. López Antuñano, 2016: 274), cuya acción dramática se desarrolla en la habitación de una prostituta a la par que varios televisores retransmiten un partido de fútbol, un desfile de las fuerzas armadas, políticos en el parlamento y jueces deliberando, con el fin de expresar la crudeza de un sistema social pervertido. Mario Martone comenzará en esta década a investigar acerca de la *performance* para

finalmente crear su propia compañía Falso Movimiento, cuya mixtura de referentes reales junto con un imaginario dominante del cine norteamericano será el sustento de una narración no lineal en *Dallas 1983* (1979), *Rojo Texaco [Rosso Texaco]* (1979) o *Retorno a Alphaville [Retour à Alphaville]* (1986).

En este panorama de creciente interés por los efectos de las nuevas tecnologías sobre los individuos y sobre el contexto en el que habitan es imprescindible mencionar el trabajo del director Giorgio Barberio Corsetti, que formará parte de La Gaia Scienza en 1976 junto a Marco Solari y Alessandra Vanzi, compañía referente de la escena experimental italiana. Algunos de los espectáculos del colectivo, como *Luces de la ciudad [Luci della città]* (1976), *Unión [Ensemble]* (1980), *Los insectos prefieren las ortigas [Gli insetti preferiscono le ortiche]* (1982) o *El ladrón de almas [Il ladro di anime]* (1984) integran el cine en la escena; otros como *Crónicas marcianas [Cronache Marziane]* (1977), apostarán por la fotografía. En cualquier caso, su principal objetivo será la búsqueda de una nueva espectacularidad que encontrará su camino en el cruce de los lenguajes teatrales y aquellos que la *performance*¹³ ofrece con su desinhibición a la hora de ensamblar las artes plásticas, las escénicas y la tecnología. En esta línea, Corsetti fundará su propia compañía en 1984 que, en asociación con Studio Azzurro, un grupo de artistas milaneses creadores de instalaciones multimedia, tendrá la determinación de aportar una nueva dimensión a la interacción entre los cuerpos de los intérpretes y las imágenes integradas en el espectáculo. El resultado de esta unión experimentará un profundo desarrollo, como todo el teatro multimedia, en la década siguiente. No se puede dejar de lado el trabajo desarrollado por Romeo Castellucci que fundará la Societas Raffaello Sanzio junto a su hermana Claudia Castellucci y Chiara Guidi, cuyos espectáculos ya anticipan la era de la imagen, la provocación, el subconsciente y la integración del producto teatral artesanal con el de las nuevas tecnologías.

1.2.2.3. El apogeo de los años 80

Si el cambio de paradigma a lo largo del siglo XX fue paulatino y tuvo una pausa obligada a causa de dos guerras mundiales, a partir de los años 80, los creadores e

¹³ Se utiliza el término aplicado al teatro en el seno del *performance art* como género aparecido en la década de 1960 en el que el *performer* no representa un papel, sino que realiza acciones y es, habitualmente, el sujeto mismo de la representación. Mientras que el término inglés se refiere a la ejecución de cualquier acción sobre la escena, el arte *performativo* será una reacción al teatro de texto y repertorio en los Estados Unidos que tiene su origen en las Artes Plásticas (Cfr. Pavis, 2016: 226-227).

ingenieros no encontrarán mayores trabas que las de su propia imaginación. La teatróloga Béatrice Picon-Vallin plantea así un cambio de narratividad escénica fruto de las nuevas relaciones que se vienen desarrollando. Las nuevas tecnologías influyen sobre la forma en la que se percibe la realidad y esta nueva percepción se refleja sobre los escenarios, cuya esencia radica en ser reflejo de su sociedad. La estructura se aleja de los cánones clásicos y se modifican el espacio, el tiempo, la fábula, la interpretación y, por supuesto, la relación con el espectador, al que se le exige una mayor participación que la de aceptar la convención de la ilusión teatral. La integración de las imágenes sobre el espectáculo o la transformación de la palabra en imagen, la creación de relaciones insólitas, la nueva dialéctica entre el actor y la imagen, la manifestación del subconsciente o del mundo emocional, la apertura a campos semánticos próximos, en fin, la poética que se deriva de los nuevos lenguajes, resultado de la integración de las nuevas tecnologías sobre el escenario, influye sobre el espacio y el trabajo del actor, y requiere de un minucioso estudio y trabajo dramaturgístico sin precedentes en la historia del teatro.

El despliegue absoluto del teatro multimedia se produce en la década de los 80, momento histórico en el que, según José Gabriel López Antuñano, confluyen tres elementos que destacan sobre el resto y que conforman el panorama teatral que se viene estudiando (Cfr. 2016: 273-276). En primer lugar, el audiovisual pregrabado se irá sustituyendo paulatinamente por el directo para reemplazar el documental en la escena. En segundo lugar, la denominada revolución americana, en concreto, la canadiense, donde solo en el primer lustro de la década se estrenaron unos 80 espectáculos multimedia. Esto se debió a la llegada de numerosos discípulos de Lecoq, como Decroux o Barba, que aportaron un teatro gestual a una escena francófona, rompiendo así con la frontera idiomática en un país donde las élites culturales se expresaban en inglés. El Conservatorio de Teatro de Quebec, donde estudian Robert Lepage y Denis Merleau, entre otros, implantará una enseñanza influenciada por el teatro más físico venido de Europa; y el teatro de imagen se impondrá sobre el teatro textual (Lepage, 1998: 325). Por último, será un hito en la historia del teatro la introducción, en 1988, de las artes audiovisuales del festival francés de Rennes, donde participarán nueve países europeos, Estados Unidos y Canadá, convirtiéndose en un modelo a seguir por su avance en torno a la mezcla de lenguajes y a las posibilidades que les ofrece el

audiovisual como herramienta para contar historias a un público perteneciente a la cultura de la imagen (Cfr. López Antuñano, 2016: 274-275).

Con el crecimiento significativo del uso del video sobre la escena a partir de esta década, englobar los innumerables espectáculos y creadores que se sumaron a esta corriente desborda los objetivos de esta investigación. Sin embargo, es preciso detenerse en las principales tendencias y enumerar a algunos de los directores y compañías más influyentes de las últimas décadas del siglo XX, entre los que se encuentra la directora británica Katie Mitchell, objeto de estudio. Se excluyen aquí a aquellos que utilizan el audiovisual como elemento escenográfico sin un claro sentido dramático o como excusa para reproducir el tabú escénico sobre la pantalla. En este sentido, Barberio Corsetti delimita la frontera entre el teatro multimedia decorativo y superfluo, frente a su uso integrador. Este creador afirma que no es necesario contar con imágenes aquello que ya se encuentra en el texto, mientras que sí es imprescindible explorar sus posibilidades espaciales, alargando o multiplicando su propia existencia para construir muros, fisuras, y recovecos, o para irrumpir con su luz en la obscuridad escénica y prolongar así los límites del espacio en contraposición con la representación tradicional, evocando nuevas dimensiones imprevisibles (Cfr. Corsetti, 1998: 303-311). Corsetti describe el discurso poético que debe subyacer a toda puesta en escena y cuya dramaturgia escénica debe ser el hilo que sostiene la necesidad de la imagen en el escenario, sin la cual la pieza no tendría existencia, algo que ya Robertson enunciaba en sus aclamadas fantasmagorías.

Los espectáculos realizados por el director romano y Studio Azzurro entre 1985 y 1987, particularmente *Prólogo a un diario secreto falsificado [Prologo a diario segreto contraffatto]* (1985) y *La sala abstracta [La camera astratta]* (1987), establecen entre la imagen audiovisual y la acción escénica un protocolo de interacción basado en la estricta división de sus territorios, así como de una disposición flexible de sus roles. La relación entre la instalación videográfica y el juego escénico no se construye en un espacio común, sino que compone una suerte de disociación de espacios contiguos pero delimitados: dentro y fuera, interior y exterior. El juego del intérprete con la imagen electrónica constituye así el eje central de la acción escénica, transformando la propia herramienta audiovisual en ficción escénica: bien porque la pantalla se convierte en un simple recipiente transparente, bien porque se transforma en un cubo, con sus límites claros y sus dimensiones concretas que, apilado junto a otros cubos, es capaz de

aprisionar a sus actores. A estas creaciones le seguirán *Descripción de una batalla* [*Descrizione di una battaglia*] (1988), *Durante la construcción de la muralla china* [*Durante la costruzione della muraglia cinese*] (1989), *La madera de los violines* [*Il legno dei violini*] (1989) y un sinnúmero de producciones que se remontan hasta el presente de esta investigación, cuyo nexo común y principal aportación fue, y es, la integración de las imágenes electrónicas como respuesta a la exigencia contemporánea de una redefinición de los desafíos de la dramaturgia teatral.

Se refiere a una flexibilidad tecnológica que permite integrar desde la multiplicación de espacios y tiempos sobre la escena, hasta el *flash-back* a una escena anterior grabada en directo. También se combinan las posibilidades que ofrecen los *video-walls* que redefinen el espacio o los *talking heads* que reemplazan los rostros de sus intérpretes. Uno de los ejemplos más notorios acerca de esta modificación de la percepción espacial que ofrecen los muros audiovisuales se halla en el *Hamlet* (1979), estrenado en Colonia por el binomio Hansgünther Heyme y Wolf Vostell, con una instalación de 120 pantallas sobre las que se proyectaban los detalles grabados en directo por los actores, el rostro fragmentado de Hamlet o la crueldad de noticias de la actualidad de entonces, como testimonio del pensamiento político heredado de Piscator. La desintegración de los cuerpos, que se rescata de los presentadores de televisión, donde solo el rostro es visible sobre la pantalla, será utilizado en multitud de propuestas, como en *Haji* (1983) de la compañía Mabou Mines o en los montajes de *Woyzeck* (1981) y *III, 3, Othello*, ambas dirigidas por André Ligeon-Ligeonnet, propuestas unipersonales en las que, salvo los protagonistas, el resto de personajes son rostros sobre pantallas.

En esta expansión creativa surgen las compañías Wooster Group (1975), dirigida por Elizabeth LeCompte junto al Performance Group de Richard Schechner en Nueva York, y la británica Forced Entertainment, con Tim Etchells como principal director. Hijas de la era de la televisión y de un contexto donde la imaginación encuentra pocas resistencias materiales, se cuestionan la manera en que la tecnología ha cambiado la comprensión del mundo y se interesan por esta como icono de la contemporaneidad. La propia LeCompte declara que su trabajo está influenciado por la publicidad televisiva y por el programa MTV. La edición, la distancia, el discurso, la combinación de actores reales con animación y la velocidad del montaje dio como resultado sobre su escena una

radical descomposición y aceleración de las imágenes (Cfr. Aronson, 2000: 195). La directora habla, sin duda, del efecto *zapping*, donde:

El escenario ofrece una percepción discontinua de fragmentos múltiples, presentados de una manera simultánea y caótica, de tal modo que en el espacio escénico se crea una inestabilidad perceptiva mediante un fundido de contornos, el tiempo de la fábula se torna evanescente, los signos se superponen y el texto se reconstruye. El espectador recibe abundante información superpuesta, que le impide el seguimiento racional y lineal, remplazándolo por otro sensorial, que provoca un proceso asociativo en el inconsciente. Desde la escena se emite un mensaje multiforme y plural, ya no unívoco, y cada espectador lo interpreta según su imaginario o referencias (López Antuñano, 2016: 277).

De este modo, la dramaturgia sufre lo que Pavis describe como “la pulverización de la misma, donde el corte y reajuste se produce al azar, al más puro estilo dadaísta, dando como resultado un *collage* espontáneo, sin lógica perceptible” (2016: 362). Tras sus inicios con *Ruta 1 y 9 [Route 1&9]* (1981), Wooster Group no ha dejado de hacer uso de monitores sobre la escena, con imágenes en directo o pregrabadas, incluso con algunas pantallas solamente dirigidas a sus actores, dificultando la decodificación del público, con el fin de construir espacios simultáneos no siempre perceptibles. *LSD (...solo los puntos álgidos) [LSD (...Just the high points)]* (1984), *La tentación de San Antonio de Frank Dell [Frank Dell's The temptation of St. Anthony]* (1987), *¡Aferrados! [Brace UP!]* (1991) o *El simio peludo [The Hairy Ape]* (1995) son solo algunos ejemplos de la experimentación en torno a una realidad moldeada a través de los medios de comunicación. Sucesores directos de la compañía serán The Builders Association (1993) de la mano de Marianne Weems, asistente de dirección de LeCompte de 1988 a 1994, que desarrollará un teatro político inmerso en la era digital. También Etchells, al mando de Forced Entertainment, colocará el debate mediático en el centro de su temática para recrearse en la cultura *pop* y una estética televisiva en la mayoría de sus proyectos iniciales. Así, *La amargura habla [Speak Bitterness]* (1994) o *Quizoola!* (1996), entre otros, abordarán la falta de intimidad de las confesiones de los *talk-shows* de televisión.

Asimismo, el espectador es sometido a un sobre estímulo de información a través del efecto *zapping* y no podrá seguir de forma racional o lineal el espectáculo, de manera que se verá impulsado a formar parte activa para interpretar el sentido último de la pieza según su experiencia y sensibilidad. En la misma dirección, aunque más explícita, se dirige la investigación del estadounidense John Jesurun. Heredero de los

performances de la década precedente, buscará una nueva estética sobre el escenario y la construcción de un laboratorio vivo donde explorar el funcionamiento de los medios de comunicación a través de asociaciones libres que encuentra en la mezcla de series de televisión, películas, música pop, intertextualidad, etc. *Chang en una luna vacía [Chang in a Void Moon]* (1982-1988), al más puro estilo de las telenovelas se presentó a lo largo de los años a modo de episodios semanales; *María negra [Black Maria]* (1988), por otro lado, pondría a prueba el concepto teatral basado en la co-presencia de actores y espectadores, evitando su contacto a través del uso de pantallas, con grabación en directo fuera del espacio escénico. Sus prácticas han transformado los métodos de creación que se convertirán en un *work in progress* permanente, pues es la relación que se establece entre el emisor y el receptor en una comunicación mediatizada y fragmentada lo que prima en sus producciones, y no un resultado premeditado. Los experimentos de Jesurum son un legado de teatro multimedia que investiga acerca de las consecuencias de los medios de comunicación en masa sobre la sociedad y serán fundamentales en el trabajo posterior de René Pollesch en Alemania, cuya mirada integra una reflexión acerca de las cuestiones sociopolíticas del final del siglo XX e inicios del XXI.

Este interés por llevar a escena las problemáticas existentes se verá potenciado por la reflexión de todo un siglo de desarrollo tecnológico, frente a la permanente manipulación de los medios en 100 años de catástrofes humanas. La temática en torno a las diferencias de clase y de raza, o la irrupción del sida y su consecuente debate en torno a la sexualidad, invadirán la escena multimedia de la coreógrafa estadounidense-iraní Reza Abdoh. La influencia de la televisión sobre las minorías étnicas en el *Proyecto americano [American Project]* (1992), de Guillermo Gómez-Pena y de Coco Fusco, serán también un retrato de la alienación social sometida al dominio de la pequeña pantalla. Imposible dejar de lado el trabajo de Peter Sellars que entronca con la tradición de Bertolt Brecht o de Peter Weiss en cuanto al uso del teatro como herramienta política. La Guerra del Golfo de 1991 será motivo de las creaciones de *San Francisco de Asis [St. Francis of Assisi]* (1992) y de *Los persas [The Perssians]* (1993), del mismo modo que Christoph Schlingensiefel pondrá su mirada sobre los medios de comunicación en torno a la Guerra de Irak en *Bambilandia [Bambiland]* (2003) y los disturbios de 1992 en Los Ángeles motivarán un *El mercader de Venecia [The Merchant of Venice]* (1994) en el que Sellars denuncia explícitamente un mundo

dominado por los medios de comunicación. El director estadounidense manifiesta así la inestabilidad del mundo a través del pluriperspectivismo que se expresa en la superposición de imágenes tomadas desde diferentes ángulos y proyectadas a un tiempo. Tal y como sostiene Frédéric Maurin, el creador pretende mostrar aquello que los medios ocultan, desenmascarar su uso para identificar su verdadero papel en la coproducción de un evento, y no en su reproducción, para, en último lugar, definir la forma en que insidiosamente alteran la información del mensaje (1998: 71-105). Si bien es cierto que el teatro nunca abandonó su función política y social, en las dos décadas posteriores el teatro más innovador e influyente será bastante explícito al respecto, así como lo será Milo Rau en su teatro documento más reciente. Tampoco quedará al margen del contexto contemporáneo Katie Mitchell, pues los conflictos bélicos de los años 90 y del nuevo siglo serán, sin lugar a dudas, un tema recurrente en muchos de sus montajes – convencionales y multimedia – y supondrán un aspecto a tener en cuenta en su poética posterior. En relación al pluriperspectivismo, cabe mencionar la instalación que realiza junto a Leo Warner *Five Truths* (2011) en el Victoria and Albert Museum en la que se proyectan al unísono cinco escenas del suicidio de Ofelia según cinco sistemas teatrales – desde el naturalismo de Stanislavski, hasta el surrealismo de Artaud – sobre un sistema de *multipantallas* que rodean al espectador (véase Capítulo 3, Fig. 31).

Por último, este apartado quedaría incompleto sin mencionar una segunda función que surge de la incorporación de las nuevas tecnologías al teatro: la ampliación metafórica, recurso a través del cual la interpretación y la imagen proyectada no se complementan y cuya asociación termina de construirse en la recepción del propio espectador. Al igual que en el *zapping*, el papel del receptor es activo, es decir, el sentido de las piezas nunca es literal ni lineal, sino que estimula la imaginación en una doble dirección, tendencia que no dejará de ampliar sus horizontes hasta el momento presente de esta investigación. Robert Lepage describe un actor, no solo escénico, sino también *écranique*, en otras palabras, un intérprete consciente de su sombra, de su bidimensionalidad (Cfr. Lepage, 1998: 326). Con la creación de su compañía Ex Maquina (1994), como punto de inflexión de una brillante carrera, *Los siete afluentes del río Ota* [*Les Sept Branches de la rivière Ota*] (1994) y *Elsinor* [*Elseneur*] (1995) serán los pilares de un trabajo multimedia en el que la ambivalencia de los campos visuales compondrá una poética propia. El tiempo se ralentiza, se alarga, se omite, se repite o incluso se detiene según la percepción emocional de sus personajes. También

existe un elemento particularmente interesante en relación a la visibilidad del proceso creativo, aspecto que Mitchell recupera en sus escenificaciones multimedia. Para Lepage es de suma importancia situar al espectador en un espacio de igualdad frente a la creación, de ahí que no oculte el funcionamiento de sus espectáculos: los cambios se realizan a plena vista del público para dismantelar el mecanismo que hace la magia posible. El resultado potencia el asombro desde la comprensión del trabajo como parte intrínseca del espectáculo, sin obviar el esfuerzo y la colaboración necesaria de un equipo de creadores puestos al servicio de una historia en un momento dado. El director canadiense revisa la empatía que el realismo busca desde una ilusión que oculta los procedimientos, para conseguir el mismo efecto, empero, desde la toma de conciencia del minucioso y preciso ensamblaje que requiere la puesta en escena a través de la fragmentación de la ficción filmica y televisiva. Esta técnica será un pilar en las producciones multimedia de Katie Mitchell, donde el espectador será testigo de la fábula realista y de su construcción ficcional.

Lentamente esta investigación se acerca a muchas de las herramientas utilizadas por la directora británica para la concepción de sus montajes multimedia. Lepage no se equivocaba al asegurar que el cine y el teatro del mañana son dos formas de expresión de naturaleza mestiza desde sus orígenes. Con *Les sept branches de la rivière Ota* (1994) el camino no había hecho sino comenzar y se puede afirmar que, a partir de nuevo siglo, de forma consciente o inconsciente, todas las producciones teatrales estarán influenciadas por la rápida transformación digital en cualquiera de sus procesos de producción, creación y difusión.

1.3. De lo analógico a lo digital

Tal y como se ha podido observar, a partir de 1970 las innovaciones mediáticas se multiplican y será en cuestión de apenas una década que se dé el paso del video doméstico al disco compacto o a la videocámara. Las ciencias de la comunicación sitúan el giro mediático en la entrada del nuevo siglo, momento en el que el cambio de lo analógico a lo digital es asimilado por los usuarios. A esta metamorfosis cabe añadir la profunda transformación del orden político y económico mundial de los años 90, momento en el que se instaura el término globalización y cuya realidad estará

influenciada por los medios de transporte y por los nuevos dispositivos de comunicación, cuya tecnología digital no hizo sino acelerar dicho proceso de permutabilidad. Si bien es cierto que los primeros ordenadores se remontan a 1940, e incluso los primeros sonidos digitales a 1957, desde los Bell Labs en Estados Unidos (Salter, 2010: 205), la cotidianeidad digital alcanzará su cenit con la llegada del *World Wide Web* de los últimos dos lustros del siglo XX. Tanto en la economía como en la administración, la comunicación y los archivos pasarán del papel a su digitalización y, a gran velocidad, lo público y lo privado se verán afectados por el *tsunami* de los ceros y los unos.

Internet ha sido y sigue siendo el sistema mediático responsable de los cambios más profundos en la comunicación y la de mayor impacto sobre la vida contemporánea. A pesar de que con respecto al contenido apenas ha supuesto mayores innovaciones, pues se conforma de las antiguas formas de texto, imagen y video, es su estructura y la manera en que se organizan dichos elementos lo que ha supuesto un antes y un después en las relaciones globales. Internet ha aumentado el potencial participativo, sobre todo a partir de los avances del Web 2.0., que facilitó la introducción de contenidos por parte de los usuarios. La información mediática se construye, en gran parte, por los propios consumidores, que hacen uso de una creatividad sin duda influenciada por las grandes empresas como *Youtube*, *Facebook* o las cadenas de televisión.

En el teatro, el joven espectador del nuevo milenio pasa más tiempo delante del ordenador que de la televisión, y el número de artistas que exploran la nueva comunicación digital incrementa con la misma celeridad con la que lo hacen los dispositivos tecnológicos teatrales, que ofrecen nuevas posibilidades de precisión y control de la información. Tal y como afirma el semiólogo Manuel González de Ávila:

La realidad (lo real instituido) parece en estos tiempos lo fotografiado, filmado o modelado en imágenes de síntesis una y mil veces: cuando una carrera ciclista atraviesa una ciudad, la mayor parte de los habitantes prefiere seguirla por televisión a bajar a la calle, siendo la puesta en escena televisual mucho más rica que el espectáculo en directo (2006:305).

Sin ánimo de juzgar los evidentes cambios psicosociales de la cultura de la imagen, sí es importante situar al espectador menor de 40 años en dicho contexto, pues se trata de un pilar fundacional del teatro contemporáneo del presente. La iluminación, el sonido, las proyecciones e, incluso, los elementos mecánicos escénicos, se manejan digitalmente con una mayor rapidez y eficacia, afectando a un diseño de la creación

escenográfica, lumínica y sonora donde la hibridación de las formas alcanza su cenit en beneficio de la representación teatral. Será La Fura dels Baus la primera compañía en lanzar su texto teórico *Cinco principios del teatro digital* (1997). También Steve Dixon lanzará la primera propuesta de la expresión *digital performance* para englobar a todos aquellos espectáculos donde la tecnología informática juegue un papel clave (Cfr. 2007), ya sea tanto por su uso explícito, como por su reflexión narrativa. El término acuñado seis años más tarde por Simon Hagemann, al no encontrar paralelismo con lo que podría denominarse *digital media performance*, se traduce aquí como el teatro de los medios digitales, que concierne a todas aquellas creaciones que utilizan las nuevas tecnologías digitales con el único propósito de transmitir información como medio de comunicación. Este aspecto comprende los video juegos, internet, el video digital y los antiguos medios de comunicación ya digitalizados, como los son la radio, el cine y la televisión. Se deja al margen de este contexto el brillante trabajo de Robert Wilson, pues, a pesar de su *Monstruos de Grace [Monsters of Grace]* (1998), con música de Philip Glass y la incursión de cine animado por ordenador en 3D, sus creaciones están más vinculadas al teatro de la imagen que a la corriente multimedia. Su investigación en torno al subconsciente está más relacionada con las corrientes precedentes surrealistas y busca dichos efectos visuales sobre la escena para entrar en los ritmos interiores en detrimento del frenesí exterior y, a pesar de incorporar la técnica, sus objetivos y procedimientos se alejan de los del teatro que aquí concierne. En este sentido, es evidente que los medios de producción y difusión se han visto afectados por la revolución digital, pero lo que interesa rescatar es la relación de artistas que sitúan los medios digitales en el centro de su investigación y hacen uso patente de estos para comunicarse con el público en el nuevo siglo XXI.

1.3.1. Posibilidades espacio-temporales y relación con el espectador

En el teatro, las funciones del audiovisual no se han visto modificadas en su esencia: el contenido entra en relación con el resto de los elementos escénicos para alargar el espacio o el tiempo, simbolizar el progreso tecnológico de la modernidad, denunciar o mostrar eventos de su presente inmediato o pasado, y aumentar la ilusión escénica. La realidad aumentada, que ya reflejaba Laurie Anderson en *Estados Unidos [United States]* (1983) como denuncia de los efectos devastadores de las nuevas tecnologías, es un claro ejemplo de la amplificación del entorno a modo de hiper-

realidad a través de la multiplicación de las pantallas a la que se les añade la celeridad y las posibilidades digitales. Sin embargo, si el debate no ha cambiado sustancialmente, sí lo ha hecho nuestra percepción de la realidad. El simple acto de observar, ya no es el mismo. La creación de imágenes ha llegado a unos niveles de mimesis tan sorprendentes, que es difícil distinguir aquellas captadas del mundo físico de las creadas por un ordenador. En este contexto, el teatro ha sabido aprovecharse, por un lado, de todas las posibles variantes que el video digital le ofrece, y por el otro, de su necesidad de co-presencia del actor y el espectador como rasgo ontológico, pudiendo exponer al tiempo el contenido mediático y su propia producción. Este aspecto ya explorado durante el siglo precedente, será todavía más explícito en la medida en que aumentan las posibilidades que le ofrece el video digital a la escena, de manera que ya se distinguen dos caminos diferenciados según el grado de ilusión o distanciamiento que se quiera conseguir en la hibridación de lenguajes: la inmediatez o la *hipermediatez*. En este sentido, se hace uso del concepto de remediación manejado por Jay David Bolter y Richard Grusin (1999) pues engloba la relación entre los distintos medios de comunicación según sus dos posibles estilos visuales: la intención de evitar la presencia del medio ante el espectador, que sería asumir la convención teatral, en el caso de la inmediatez; o la utilización explícita de este, en el caso de la hipermediatez.

El punto de referencia [La Pietra del Paragone] (2007) dirigida por Barberio Corsetti o el *Proyecto Antonioni [Antonioni Project]* (2009) del holandés Ivo Van Hove, son sendos ejemplos de esta puesta en evidencia de los mecanismos del uso de un croma a través del teatro y de aquello que ya Robert Lepage defendía en cuanto a desenmascarar el artificio para establecer un diálogo entre iguales. En realidad, durante estos espectáculos, el público es testigo de una suerte de montaje fílmico en directo. El curso de la creación se construye durante los ensayos, pero la hipermediatez engloba el resultado como proceso y fin en sí mismo. Esta posibilidad teatral y tecnológica de crear imágenes proyectadas en directo será fundamental para el trabajo multimedia de Katie Mitchell, que también fusionará la creación sonora en directo que la compañía inglesa Optik viene investigando desde *En presencia de la gente [In the Presence of People]* (2000). Sin lugar a dudas, el diseño sonoro ha sido el gran aventajado de la era digital: gracias a la multiplicidad de estrategias innovadoras que le ha ofrecido su digitalización – desde la producción casera accesible a cualquier usuario, hasta su propia creación durante el espectáculo – ha sido posible incluso la interactividad entre el sonido y el

movimiento o investigar acerca de las frecuencias situadas en el límite de la audición humana. *Tragedia endogonia* [*Tragedia Endogonia*] (2002-2004) dirigida por Romeo Castellucci con la colaboración de la Societas Raffaello Sanzio o *Cuerpos hablantes* [*Talking Bodies*] (2005) de Palindrome son solo algunos ejemplos de la experimentación sonora digital del teatro más reciente.

Si Allan Kaprow aludía a la imperante necesidad de hacer partícipe al espectador del espacio en sus performances con su célebre frase “go in, instead of look at”, el arte digital, si bien no siempre interactivo, ha hecho posible la modificación de la forma por parte tanto del artista como de los espectadores. De ahí que el teatro interactivo suponga un paso más allá del planteamiento de mediación para hacer del receptor un espectador partícipe del proceso artístico de la comunicación. El teatro virtual, como variedad abierta a que dicho espectador tenga el rol de co-creador es, según Anxo Abuín, mediado, inmersivo e interactivo, pues su contenido es el propio medio en relación con los otros:

El resultado se asemeja, en los ejemplos más extremos, a lo que se ha dado en llamar escena inteligente, abierta, imprevisible e inestable, multilineal, que depende de la implicación física del utilizador (...). El diálogo entre el intérprete y el sistema informático pone en cuarentena la idea misma de autoría/autoridad, pues la pieza teatral depende de los significados programados por el ordenador, sometidos a su vez a la intervención humana (2008: 39).

La utilización de internet en la escena o de dispositivos móviles por parte de los espectadores para decidir el curso del espectáculo ha potenciado este aspecto *performático* de lo que Hans-Thies Lehmann ha denominado teatro posdramático, término cuestionado por algunos de sus contemporáneos y matizado posteriormente por el propio investigador. *Ninguna parte Aquíahora* [*Nowhere NowHere*] (1994) de George Coates Performance Works será uno de los primeros montajes en hacer uso de la web con la lógica de una video conferencia; en *Holoman: cadáver digital* [*Holoman: Digital Cadaver*] (1999) de Mike Tyler, se explora a través de internet la información virtual entre un cuerpo físico y otro digital; *Transferencia lubricante* [*Lubricious Transfer*] (2005) es un espectáculo de danza en el que se establece relación virtual entre bailarines de Nueva York y California con públicos diferentes; en *CallCutta* (2005) de Rimini Protokoll se entra en contacto con un trabajador de un locutorio telefónico en la India; o, también de esta última compañía, *Habituciones de situación* [*Situation*

Rooms] (2011), en la que 20 espectadores interactúan a través de dispositivos digitales individuales en un espacio laberíntico en el que se solapa la ficción y la realidad en el contexto de las guerras contemporáneas. Los medios móviles, facilitan la dimensión teatral interactiva que construye mundos híbridos entre lo físico y lo *ciberespacial*, cuya importancia radica en la disolución de las fronteras de los límites geográficos, en la tendencia a la movilidad – favorecida por dichos dispositivos portables – y en la posición que adquiere el propio espacio teatral en este entramado espacio-temporal. Descubrir espacios escondidos, como hará Lepage en *Elsinor [Elseneur]* (1995), desvelar la intimidad de personajes, como escenifica Guy Cassiers en *Rojo decantado [Rouge Décanté]* (2006) o denunciar la vigilancia permanente y el control al que los ciudadanos contemporáneos están expuestos en *¡Por favor, ama Austria! [Bitt liebt Österreich!]* (2000) de Christoph Schlingensiefel son algunas de las opciones que el juego intermediático flexibiliza sobre el escenario.

Efectivamente, lo que ya preconizaba Joachim Fiebach cuando describía el *collage* teatral como la manifestación de un mundo cada vez más desintegrado, confuso y sin sentido (Cfr. 2003: 348-352), se hace cada vez más patente en un teatro fragmentado donde el texto ha quedado relegado a un signo orientativo que, junto a otros elementos escénicos, cuya significación no tiene por qué estar ligada a una función narrativa, espolea la imaginación, la emoción o el subconsciente del espectador. La aceleración de la información de esta sucesión de imágenes continúa en ascenso y, así como modifica la concepción espacial, lo hará con la estructuración del tiempo. Las dramaturgias no lineales afectan el tempo-ritmo¹⁴ de la escenificación, es decir, la percepción de la duración y del orden temporal. La simultaneidad de información a la que se está sometido y con la que ya las vanguardias históricas experimentaron en el pasado siglo es una constante del teatro multimedia del siglo XXI, en el que los espectadores están obligados a seleccionar de entre la multiplicidad de estímulos que le ofrece la escena. *MTM* (1994) de la Fura dels Baus es solo un ejemplo entre muchos de una compañía que no ha dejado de experimentar y alzar su voz dentro del teatro multimedia, como lo harán Guy Cassiers, Frank Castorf, Robert Lepage, René Pollesch, Ivo Van Hove, The Builder Association o la propia Katie Mitchell con unas

¹⁴ La velocidad en la narración, posibilitada – por ejemplo – con esa rápida conexión de significante y significado, con el ritmo lento en la reacción del personaje que transforma el gesto por el estímulo de la vivencia (López Antuñano, 2017: 328).

escenificaciones en las que predomina la interpretación desdoblada¹⁵ de los personajes y la fragmentación de la narración, y cuyos espectadores se ven sometidos a la simultaneidad del escenario y la pantalla en las experiencias emocionales planteadas por la directora.

1.3.2. El actor escénico frente a la cámara

Uno de los grandes retos de los directores de escena en este tipo de espectáculos es equilibrar el peso visual de las imágenes proyectadas en movimiento frente al trabajo de los intérpretes en la escena. Como bien afirmaba Svoboda, las imágenes, que poseen fuerza y marcan un ritmo, jamás pueden suplantar al actor, que es el sujeto dramático que impulsa la acción. En este contexto, las exigencias del elenco se potencian como un elemento indiscutible en la armonización de los lenguajes fílmico y teatral y, si el primero no debe anular al segundo, el intérprete sí deberá actuar de acuerdo con sistemas interpretativos teatrales. Cuando Patrice Pavis comenta el espectáculo de Robert Lepage *Horario Zulu [Zulu Time]* (1999) hace hincapié a la omnipresencia de la tecnología. Su opinión al respecto manifiesta la gran paradoja multimedia: cuanto más tecnología, más necesidad de actores físicos y auténticos, de palabras en directo, de teatro en su esencia presencial (Cfr. 2003: 189). Mientras que los medios digitales han permitido la experimentación en torno a robots – que ya harían su primera incursión en *Ópera Robot [Robot Opera]* (1964) de Charlotte Moorman – avatares y personajes digitales de video juegos, los cuerpos virtuales plantean el debate postdramático del concepto canónico del teatro. Sin lugar a dudas, no se puede estar más de acuerdo sobre el planteamiento de Pavis: si existe un juego escénico entre cuerpos físicos y visuales es, precisamente, porque los primeros existen. Si los cuerpos reales desaparecen de la escena o se ven absorbidos por otros elementos, el hecho teatral se desdibuja en beneficio de una autoridad tecnológica que siempre debe estar al servicio de la escena y no ser un fin en sí misma.

Ahora bien, dentro de la corriente que investiga la hibridación de lenguajes y su equilibrio necesario sobre la escena, las combinaciones de diálogo entre los intérpretes y la pantalla son múltiples y, en consecuencia, la relación entre la cámara y el actor será clave para mantener dicha estabilidad. López Antuñano acota la casuística en dos

¹⁵ Cuando dos o más intérpretes encarnan un mismo personaje para hacer posible el montaje en directo y la proyección de las diferentes perspectivas de este.

supuestos bien diferenciados: las imágenes capturadas en directo y aquellas pregrabadas (Cfr. 2016: 276). Como en los casos de *El lado lejano de la luna [The Far Side of the Moon]* (2001) de Lepage, *Sala de espera 0 [Waiting Room.0]* (2011) de Krystian Lupa o *Reise durch Die Nacht* (2012) de Katie Mitchell, las imágenes son grabadas y expuestas sobre el escenario a tiempo real. La proximidad de la cámara permite los primerísimos primeros planos y los encuadres en detalle, de manera que el objetivo de esta posibilita el seguimiento vecino del actor, con su consecuente interpretación minuciosa, teatral y realista. El espectador de las grandes salas puede tener una visión general, así como la cercanía de un teatro de cámara que se aleja de los clichés estandarizados, la mecanización y la falsedad que, en ocasiones, se camufla en las grandes distancias.

Una recepción muy diferente se deriva del diálogo entre el actor y las imágenes pregrabadas y proyectadas. La simultaneidad de estímulos será un gran reto en la dirección, pero en este caso prevalecerá la finalidad de la dramaturgia de sus personajes. La realidad puede oponerse a los deseos o a los recuerdos de estos en lo que Simon Hagemann desarrolla como el mecanismo dinámico de la memoria sobre el escenario (Cfr. 2013: 229-235). Un ejemplo de esta posibilidad se encuentra en *Espectros [Gespenster]* (2007) de Sebastian Nübling. El *Don Carlos* (2007) de Nicolas Stemann, del mismo año, utilizará las imágenes como expresión del mundo interior de los personajes. Si el subtexto nace en el seno del realismo para evitar los grandes parlamentos de las dramaturgias del pasado, este será doblemente sintetizado en la imagen proyectada de muchas apuestas multimedia. Una tercera opción que se halla sobre los escenarios del presente teatral es la proyección de imágenes deformadas e inconexas de los trabajos de Frank Castorf en *El maestro y la margarita [Der Meister und Margarita]* (2002) o de Christopher Rüping en *La vida es sueño [Das Leben ein Traum]* (2012). En relación con la fragmentación imperante del teatro postdramático, las imágenes son una ventana al subconsciente de sus personajes, que aparecen tan desintegrados como la sociedad a la que pertenecen.

La dialéctica que se establece entre la cámara y el actor sobre la escena será fundamental para que el teatro no pierda su funcionalidad. Como afirma López Antuñano “el actor interpreta ante la cámara y no frente a la misma (...) y el director de escena tiene que marcar el tempo de la acción y el ritmo del personaje en ese entorno audiovisual” (2016: 280). En otras palabras, en un contexto multimedia es imprescindible que los actores físicos sigan siendo los protagonistas sobre el escenario y

esto dependerá en exclusiva de la labor del director. De lo contrario, el sentido último de la escena se vería absorbido por reglas audiovisuales que no competen al teatro y los actores quedarían empequeñecidos en unas puestas en escena empobrecidas en aras de la tecnología, escenario del que ya se es participe fuera del teatro y que la voz de las Artes Escénicas tiene la responsabilidad de recuperar.

1.3.3. Perspectivas multimedia

Según Richard Schechner, el ser humano contemporáneo pertenece a una época en la que el teatro ha estado condenado a desaparecer ante la creación de otras formas de entretenimiento como lo son el cine y vídeo. Como se ha podido comprobar, nada más lejos de la realidad. Si bien la gran pantalla ha podido competir en la captación de públicos, como lo hizo la televisión y el video, también ha sido un impulso para la renovación de la comunicación espectacular y un caldo de cultivo para plasmar sobre las tablas los efectos de la era de la imagen. No obstante, el director alemán afirma que la revolución del ordenador ha sido la responsable de abolir las diferencias entre estas distintas formas de expresión artística. Sin duda, la flexibilidad en el manejo de las tecnologías y la producción asequible para sus creadores diluye los horizontes y hace posible que no solo el teatro comercial y acomodado tenga acceso a dichas posibilidades, sino que estén al alcance de todos. De hecho, la revolución que concierne a este apartado surgió en el garaje de tres adolescentes. No tiene, por tanto, mucho sentido el cuestionarse la legitimidad del teatro multimedia a estas alturas de la contemporaneidad. El debate debe establecerse, en todo caso, en torno al uso, justificado o no, de las nuevas tecnologías por sus creadores, pero con idéntica intensidad con la que se cuestiona el uso de una determinada música, de un vestuario, o incluso de unos intérpretes en detrimento de otros. Es el trabajo dramaturgico el que guía según unos objetivos que no siempre buscan la comprensión racional del hecho descrito o de la propia actuación. La incomprensión lógica por parte del espectador no tiene por qué ser sinónimo de un teatro superficial o efectista. La riqueza del teatro se sustenta en buena medida en su capacidad de integrar otras y nuevas formas de expresión desde su propia concepción, como bien supo aprovechar el desarrollo tecnológico con fines más o menos profundos.

En el fin del siglo XX ha surgido un regreso a lo grandiosamente espectacular, del mismo modo que ocurrió a principios de este con la aparición del cine. La eclosión

de la tecnología digital ha sido y sigue siendo un motivo de asombro para un espectador ignorante de sus posibilidades, pero no lo será para el joven espectador del siglo XXI que nace en el seno de una hibridación en la que se hace cada vez más difícil separar un medio de otro. El paisaje cultural está dibujado por una constante interferencia mediática y la realidad teatral no ha quedado al margen de esta, pues, a pesar de sus siglos de experiencia, siempre se ha decantado por la incorporación de lo nuevo como reflejo de su presente inmediato. En palabras de Abuín, “vivimos en un periodo en el que las nuevas tecnologías no han alcanzado todavía un lenguaje completamente propio ni un estatuto canónico que lo sustente” (2008: 31). Sin duda, somos solo testigos de los albores de lo que se presenta como un futuro digital sin precedentes cuyo nuevo paradigma ya se refleja en la dramaturgia de la imagen contemporánea.

Es la hibridación de las formas, y el concepto de teatro que se deriva de estas, un reflejo de los interrogantes de sus artistas en un contexto dado; y es su singular manera de expresar el misterio lo que motiva a este estudio en particular. Una vez analizadas las influencias sobre las tablas de los principales medios de comunicación se pretende aplicar los descubrimientos a los trabajos multimedia de Katie Mitchell, para observar el impacto que estos han tenido sobre los componentes teatrales de sus producciones. El interés queda lejos de una estilística comparada de los distintos medios de comunicación, pues el enfoque confronta el modo en que estos “se integran con los materiales de la representación utilizando propiedades históricamente atestiguadas por estos medios de comunicación genuinos, y el modo en que adoptan, en este nuevo contexto, una dimensión muy diferente” (Pavis, 2000: 62). Este recorrido, en el que se pone conciencia sobre la riqueza de la mezcla de lenguajes sobre las tablas, sitúa el trabajo de Katie Mitchell en una corriente de pensamiento que se remonta a la esencia misma del teatro. A continuación, se pasa a describir el trabajo de Katie Mitchell en torno a las raíces de su formación específica y sus principales influencias, de manera que se adquiera una visión más completa de los orígenes de su trabajo y ultimar así esta mirada general en los apartados subsiguientes con una visión específica de sus creaciones multimedia de la última década.

Capítulo 2

La poética escénica de Katie Mitchell

De Katie Mitchell se puede decir que es ambas: una practicante del naturalismo vanguardista, con herencia de la primera etapa modernista; y una artista feminista contemporánea. La colisión de ambas identidades es, por lo general, extremadamente enriquecedora. Permite transmitir la vida de las mujeres de una manera impresionante, precisa y fundamentada en el detalle de la investigación. Sin embargo, también produce una paradoja. Esta paradoja surge porque las estructuras que gobiernan el naturalismo – es decir, lo que entendemos como la dramaturgia naturalista – están sujetas por un sentido de lo inevitable, por un determinismo social y psicológico.

Dan Rebellato
(Fowler, 2019: 49)

Katie Mitchell nace el 23 de septiembre de 1964 en Hermitage, en el Condado de Berkshire, Inglaterra, a una hora y media de la capital. Según la entrevista con Charlotte Higgings, su padre fue un dentista que se pasó al diseño de libros, su madre regentaba un restaurante y una tienda de beneficencia y su hermano se dedicó a la fotografía (Cfr. 2007). Su bisabuelo formó trío de *music-hall* junto a Fred Karno y a Charlie Chaplin, y se casó con una bailarina del Tiller Group. Salvo por estas dos excepciones del pasado, las Artes Escénicas no formaron parte de la infancia de Katie Mitchell quien, a pesar de sentir un interés artístico a muy temprana edad, se decantaría por el teatro, casi por accidente, a los 15 años. En realidad, Mitchell quería dedicarse a la pintura, pero su falta de destreza en el dibujo la llevó a trasladar su sueño a las tres dimensiones de la pieza teatral (Giannachi y Luckburst, 1999: 98). Este sería el comienzo de una larga carrera.

Estudió English Language and Literature en el Magdalene College de la Universidad de Oxford, donde participó como actriz interpretando a Julieta en *Romeo y Julieta* [*Romeo and Juliet*] de William Shakespeare y a Celia en el *Volpone* de Christopher Marlowe. Formó parte de la compañía de teatro feminista Medusa, donde se inició en la dirección con los montajes de *Frente* [*Façade*] de Edith Sit y *Tom*

Vinagre [Vinegar Tom] de Caryl Churchill. Asimismo, lideró algunos montajes en el Oxford Playhouse donde fue nombrada presidenta del Oxford University Dramatic Society, para comenzar su formación teatral autodidacta, como muchos estudiantes universitarios del Reino Unido, en el Festival de Edimburgo y en el Fringe London Theatre Venue (Woolgar, 1993: 12). Dirige así, *La buena persona de Sezuán [The Good Person of Szechwan]* de Bertolt Brecht y *La casa de Bernarda Alba [The House of Bernarda Alba]* de Federico García Lorca. La directora afirma en una entrevista que todas estas creaciones marcarían mucho más su formación académica que los propios estudios universitarios (Shevtsova, 2006: 3).

Tras su graduación, no dudó en escribir al director de teatro Peter Brook, de quien obtuvo la respuesta de ser invitada para un encuentro en París, donde se encontraba trabajando, y aún lo hace hoy día, como director artístico del Théâtre Des Bouffes du Nord. Mientras se desvanecían sus esperanzas de convertirse en la ayudante de Brook, tuvo la ocasión de asistir al espectáculo de *Claveles [Nelken]* de Pina Bausch en el Teatro Chatelet, evento que supondría un referente en la vida de Mitchell, no solo por la puesta en escena en sí, sino también por el hecho de que estuviese dirigido por una mujer (Cfr. Hagg, 2017).

Su andadura profesional se iniciaría con su regreso a Londres en 1986. A falta de un trabajo estable, se encontró durmiendo sobre un colchón en el suelo de la casa de unos conocidos en Islington, en el centro de Londres. El teatro más cercano era el King's Head, donde se ofreció para trabajar. Comenzó mecanografiando textos y en la cocina, para terminar con algunos trabajos de asistencia de regiduría. A su paso por este céntrico y popular teatro de la capital dirigirá su único espectáculo de creación colectiva hasta la fecha, *El gobstopper [The Gobstopper]* (1986), escrito por Juliet Towhidi, en torno al abuso infantil (Cfr. Giannachi y Luckburst, 1999: 95). El mismo año, en el King's Head Theatre Club, monta *Hatikva (La esperanza) [Hatikva (The Hope)]* (1986), inspirado el poema que pone letra al himno nacional de Israel. Mitchell solicitó todos los posibles trabajos de asistencia de dirección sin éxito, hasta que conoció a Pip Broughton, quien le ofreció un puesto de ayudante de dirección en el Paines Plough Theatre, con cuya compañía giraría durante un año y conocería muchas dramaturgias de nueva creación (Shevtsova, 2006: 4). Un año más tarde y tras esta experiencia, le ofrecerán el mismo puesto en la Royal Shakespeare Company, donde trabajará durante

dos años asistiendo a directores como Di Trevis, Adrian Noble, Ron Daniels, Cecily Berry y Deborah Warner, entre otros.

Un cierto vacío que la directora siente en la escena británica, junto al poso que le dejan algunos montajes rusos y polacos en gira por Inglaterra, la llevan a buscar fuera aquello, indescriptible entonces, que no encuentra en su país natal (Cfr. Shevtsova, 2006: 4). Será la beca Winston Churchill Memorial Trust que recibe en 1989 la que le permitirá viajar a algunos países del Este de Europa para terminar codirigiendo, junto a Paul Allain, *Diarmuid y Graine [Diarmuid and Graine]* (1990), proyecto educativo con una compañía polaco inglesa en las áreas rurales del este de Polonia. Junto con Allain, que entonces estudiaba la Gardzienice para su tesis doctoral, utilizaron el mito irlandés de Tristán e Isolda para contar su historia, basándose en el juego escénico de tres palabras polacas: Dios, manzana y pan. Solventaron así la barrera del lenguaje, con un montaje construido sobre el movimiento actoral e inspirado en el trabajo de Jerzy Grotowski. La Gardzienice fue fundada en 1977 por Włodzimierz Staniewski, colaborador de Grotowski, cuya principal diferencia con este radicó en la interacción con el entorno rural como evolución del trabajo antropológico en el sentido académico más estricto.

Tras su experiencia en Polonia y a su regreso a Londres, Mitchell funda su propia compañía de teatro, Classics on a Shoestring. Este espacio de creación le dará la oportunidad de dirigir de *Arden de Faversham [Arden of Faversham]* (1990), *Vassa Zheleznova* (1990), *Women of Troy* (1991), *The House of Bernarda Alba* (1992) y *Vivir como cerdos [Live Like Pigs]* (1993). Los primeros montajes fueron producidos por la propia Mitchell, la cual recorrió el directorio del Directors' Guild para escribir a cada uno de sus miembros en busca de financiación; repartió toda suerte de publicidad, e incluso llevó la mesa de luces de sus espectáculos (Cfr. Delgado y Rebellato, 2010: 325). Su presencia fue notoria y con su quinto espectáculo ya estaba estrenando sus propios montajes en la Royal Shakespeare Company, al mismo tiempo que se preparaba para debutar en el National Theatre. En las décadas posteriores trabajará como directora en The Royal Court Theatre, The Royal Shakespeare Company y The National Theatre, así como en la dirección de óperas en The Royal Opera House y en The English National Opera. A parte de recibir el Time Out Award en 1991 y el Evening Standard Award en 1996 por su dirección de *Las fenicias [Phoenician Women]* (1996), se le concede un OBE for Services to Drama en el 2009. Con más de 90 producciones, Katie

Mitchell lleva hasta la fecha de esta investigación, dos lustros trabajando en Alemania, Austria, Francia, Holanda y Suecia, donde ha podido realizar sus piezas más vanguardistas y radicales en cuanto a la intervención dramática y la hibridación de los lenguajes audiovisual y escénico. Para completar esta introducción biográfica de la carrera profesional de Katie Mitchell, el lector podrá encontrar un listado de su producción en el Anexo I de esta investigación.

Dado el extenso recorrido de la directora, se da paso a una exposición de su formación y sus principales influencias, para poder así contextualizar los orígenes y las motivaciones de su poética audiovisual. En este sentido, existen dos hitos sobre los que la directora centra su formación, según sus intereses, sensibilidad y los referentes con los que se encuentra en el camino: por un lado, la beca que la lleva a estudiar en las escuelas del Este europeo; y por el otro, sus investigaciones en el marco del National Endowment for Science, Technology and the Arts (NESTA). Asimismo, acompaña a la directora una mirada en torno al oprimido, que conforma un aspecto troncal de su poética pues condiciona la selección del texto fuente y su intervención dramática. Los tres epígrafes que se desarrollan a continuación describen el contexto biográfico de la directora, cuyos elementos se investigan en profundidad en la segunda parte de la tesis.

2.1. 1989: Winston Churchill Memorial Trust

Mitchell resume en dos las grandes escuelas de formación de directores. Se halla, por un lado, la corriente que sostiene la teoría de un arte basado en el talento innato que evoluciona en la sala de ensayos; y por el otro, el pensamiento de que se trata de una habilidad que se desarrolla con el tiempo en un contexto educativo (2009: 1). A pesar de pertenecer al primer grupo de directores por su propia experiencia, con los años la directora se ha pasado al lado de la balanza que sustenta la segunda opinión. Las circunstancias la llevaron a dirigir a una temprana edad, con unas herramientas básicas que tuvo que aprender sobre la marcha y dentro del ámbito profesional, pero es consciente de la diferencia que hubiese supuesto el haber recibido la formación adecuada. Tras su beca para estudiar en el Este de Europa afirma que puso en práctica lo aprendido de manera informal y tropezando una y otra vez con idénticos errores durante

años (Cfr. Higgins, 24-11-2007). Debido a esa inseguridad que arrastró en sus inicios, Katie Mitchell no ha dejado de formarse e investigar, a pesar de encontrarse en una situación exclusiva dentro de la profesión (Cfr. Giannachi y Luckhurst, 1999: 101).

La mayor influencia que ha recibido el desarrollo artístico de Katie Mitchell proviene del teatro del Este de Europa (Cfr. Higgins, 24-11-2007). Uno de sus primeros encuentros con esta corriente se dio en el marco del Festival de Edimburgo mientras aún estudiaba en la Universidad de Oxford, donde descubriría el trabajo del director polaco Tadeusz Kantor. Más tarde, sería espectadora de montajes en gira de los rusos Lev Dodin y Anatoly Vassiliev, así como de la Compañía Gardzienice. Mitchell también halla su inspiración en el cine de Andrei Tarkovski – *El espejo [Zercalo]* (1975) y *Nostalgia [Nostalghia]* (1983) – y en las películas de *La ascensión [Voskhozhdenie]* (1977) de Larisa Shepitko y *Ven y mira [Idi i Smotri]* (1985) de Elem Klimov; y en las lecturas de Aleksandr I. Solzhenitsyn, Fiódor Dostoyevski y León Tolstoi (Cfr. Svetsova, 2006: 5).

Según Mitchell, existía un problema de base en el teatro británico de los años 80, que tenía relación con una fuerte tradición arraigada al texto. Esto en la práctica se manifestaba en una gran precisión en el dominio de la palabra, pero en un gran vacío en la indagación sobre el comportamiento humano, sobre cómo el tiempo, el espacio, el obstáculo y la intención influyen en esa forma y afectan a la comunicación (Cfr. Pitches, 2012: 201). Según estos referentes y sus propios desencantos, no es de extrañar que sus inquietudes la llevaran, a través de una beca del Winston Churchill Memorial Trust en 1989, a estudiar dirección y métodos de entrenamiento actoral en Rusia, Polonia, Georgia y Lituania, donde pudo ampliar su experiencia previa observando los trabajos de Dodin y Kantor, entre otros. Cuenta la propia Mitchell:

He pasado cinco meses entre Polonia, Rusia, Georgia y Lituania, y he asistido a las producciones y a las clases de dirección de las principales escuelas y los teatros nacionales. Todas las clases de dirección se impartían por directores en activo. Fue en el aula del primer curso de dirección, a cargo de Lev Dodin, el director artístico del Teatro Mali de San Petersburgo donde por primera vez conocí la disciplina científica del legado de Stanislavski. Lev Dodin había entrenado con Boris Zon, alumno directo de Stanislavski (2009: 227).

La directora encuentra en su viaje el primer escalón de un camino que dará respuesta a ese vacío que encuentra en la escena británica y que la acompañará hasta el presente de esta investigación. El teatro de cámara y el naturalismo, laboratorio

científico de Stanislavski, se convertirán en el eje principal de la comunicación entre el intérprete y el espectador. Este viaje plantará la semilla del ideal que Katie Mitchell querrá alcanzar en su relación con los actores y el público (2009: 228).

Durante su estancia en la capital rusa, pudo observar el trabajo de Oleg Yefrémov en el Teatro del Arte de Moscú; a Anatoly Vassiliev entrenando directores y actores en la Universidad Rusa de Artes Escénicas (GITIS); conversó con el lituano Eimuntas Nekrosius y asistió a tres de sus producciones; se entrevistó con Georgi Tumanishvili y le observó impartir clases en Georgia, como también a Lev Dodin, en San Petersburgo, formando a los estudiantes aspirantes a actores bajo el legado del sistema elaborado por Stanislavski. Acudió al montaje de *Estrellas en la noche matinal* [*Звёзды на утреннем небе*] (1985) del Teatro Mali de San Petersburgo¹⁶, dirigida por Dodin e interpretada por su mujer, Tatyana Shestakova, montaje que se convertiría en un referente para Mitchell por su ausencia de clichés, su precisión y la imaginación de sus intérpretes (Cfr. Shevtsova, 2006: 5). Tras esta experiencia, pasó un mes en la Gardzienice de Polonia, estancia que, tal y como se adelantó en la introducción al capítulo, afectaría al desarrollo de su compañía Classics on a Shoestring (Cfr. Rebellato, 2010: 234). Afirma Mitchell:

Aquel viaje que realicé entre 1989 y 1990 marcó absolutamente todo mi trabajo actual. Todo. Fui moldeada por la exposición a todo el trabajo de los herederos de Stanislavski (Cfr. Pitches, 2012: 202).

De esta experiencia la directora conserva una estrecha relación con las enseñanzas de Dodin, en especial a través del vínculo con la actriz, alumna de este, Tatiana Olear. El entrenamiento con Dodin tenía una duración de cinco años, como exigencia previa a cualquier director para poder trabajar en el país, mientras que a los actores les bastaba con cuatro años de formación. Mitchell asistió como oyente a muchas de sus clases, quedando impactada por el rigor y la minuciosidad con la que el director trabajaba con sus alumnos en busca de la verdad y el detalle sobre la escena, quedando fascinada con la concreción en el uso del lenguaje y por la capacidad de observación. Este referente se convertiría en un rasgo identificador en el trabajo de Mitchell. En una de sus últimas entrevistas, Matt Trueman destaca su meticulosidad: “Esto es lo que sobresale una y otra vez – su rigor, su precisión, su claridad de pensamiento. Incluso entrevistándola, lo siento. Te desmantela tu propia estrategia” (26-

¹⁶ Академический Малый драматический театр — Театр Европы (Leningrad Maly Drama Theatre).

2-2016)¹⁷. También afirma Higgings: “Habla con frases claramente concebidas y puntualizadas, utilizando palabras tales como conciso, preciso y concreto una y otra vez para describir su práctica” (2007). La beca que obtuvo supuso el antes y el después de una manera de concebir la creación teatral, sobre todo en relación con el análisis dramático y con la dirección de actores, así como en la gestión de sus equipos artísticos.

El rigor que caracteriza a la directora es el resultado de una investigación que se inicia inmersa en el naturalismo ruso, en un entorno en el que lo que se dio a conocer como el sistema Stanislavski no fue sino el encomiable trabajo de un hombre por elevar el arte del actor al rigor de las ciencias exactas en una era en la que el ser humano buscaba el dominio de la naturaleza y la verdad de aquello que le rodeaba. Un siglo después, Mitchell encuentra en el sistema naturalista unas herramientas fiables y objetivas para enfrentarse al delicado y complejo trabajo con el actor y la escenificación. A pesar de que la directora halla, del mismo modo, una fuente de inspiración en la poética de Pina Bausch o en el teatro más físico de la Gardzienice, la búsqueda de la verdad psicológica en la interpretación sobre el escenario será una constante a lo largo de su carrera, aplicando su visión de la técnica rusa a los más diversos géneros, nunca limitándose al realismo clásico.

No obstante, Mitchell recalca que el legado de Stanislavski se ha malinterpretado mucho desde que surgió a final del siglo XIX. Por un lado, ha sido venerado de tal manera que disuade el cuestionamiento y la crítica saludable de algunos aspectos de su práctica; y por el otro, el lenguaje utilizado para referirse a sus enseñanzas en las escuelas y salas de ensayo no siempre es fiel al trabajo que este desarrolló. Sus ejercicios e ideas han sido modificados, desafiados y actualizados a lo largo del tiempo en la medida en que fueron digeridos y experimentados por diferentes prácticos, desde Augusto Boal en Brasil hasta Sam Kogan en Londres. A veces lo que se presenta se basa en los propios escritos de Stanislavski; y en otras, más bien, en la interpretación de Stanislavski por Boal o Kogan (Cfr. Mitchell, 2009: 225). Esta situación que surge, según Mitchell, por falta de disciplina y formación en el terreno de la dirección, puede llevar a una profunda confusión en la sala de ensayos, que se traslada incluso a la terminología usada por profesionales de la interpretación de todas partes. Con el paso del tiempo esto ha derivado en la creación de un nuevo método,

¹⁷ Las ediciones digitales carecen de numeración, por lo que se cita la fecha, o si esta no está disponible, solamente el año.

dañino a veces, excesivamente mental en otras, que en su origen fue fruto de unos valores muy distintos al enfoque que algunos prácticos del teatro tienen hoy en día. De la misma manera en que se entrenan los actores, sostiene Mitchell, los directores deberían conocer en profundidad su profesión (Cfr. Mitchell, 2009: 1).

Igual que Constantin Stanislavski fue capaz de reinventarse y contradecirse en la medida en que encontraba soluciones a los problemas artísticos y personales con los que se enfrentaba en su vida profesional, Katie Mitchell, desarrolla una visión *stanislavskiana* particular y única con el fin de adaptarse a la contemporaneidad de su contexto. De hecho, la directora en sus clases invita a sus discípulos a liberarse de la rigidez de una técnica fija e inamovible. Consecuente con su búsqueda personal y con esa apertura que propone, Mitchell ha sido y es una leal defensora de extrapolar las enseñanzas del maestro más allá de las dramaturgias realistas. Así lo afirma en su manual, *A Director's Craft* (2009), y así lo describe Emma Cole en su artículo acerca de la visión psicológica de la directora en *Women of Troy* (2015), aspecto que la lleva a la intervención dramaturgística de los textos fuente que se tratará en el capítulo 4. Esta es la causa por la cual la directora encontrará seguidores y detractores de su particular manera de enfrentarse a los clásicos. De la misma forma en que Mitchell incita a la autenticidad y la escucha, también reflexiona acerca de los objetivos sobre la escena y la recepción de ciertas piezas con el paso de los años.

La evolución de su práctica, enraizada en las enseñanzas de los maestros rusos y polacos, se fundamenta en dos líneas de trabajo que se analizan a continuación: el estudio del texto y el trabajo con el actor.

2.1.1. El texto como punto de partida

Según el proyecto, Mitchell emplea al menos dos meses en el estudio pormenorizado de la pieza que va a dirigir. Su interés por la investigación es innato. Incluso en una entrevista afirmó que, de no haber estado involucrada en el teatro, se hubiese dedicado a la arqueología o a la antropología (Cfr. Giannachi y Luckhurst, 1999: 96). Precisamente, esta búsqueda pormenorizada y rigurosa encuentra sus yacimientos, por seguir la metáfora, en el texto fuente. El rigor de un trabajo bien hecho ha encabezado siempre la lista de sus prioridades; su herramienta de trabajo es la preparación y el estudio del texto previo a los ensayos:

De todo lo aprendido, la prioridad radica en la preparación previa. Esto no quiere decir que haya que llegar a la sala de ensayos con unas directrices de dónde tienen que colocarse los actores y cómo deben actuar, pero sí se debe tener una solución a la que acudir para cada problema que surja durante las representaciones si no se ha podido llegar a una conclusión más orgánica durante los ensayos y en el trabajo con los actores (Lavender, 2008: 5).

En este sentido, salvo por aquella excepción a los 20 años en la que se embarcó en una creación colectiva sin texto fuente, la directora parte siempre de la palabra escrita para la escenificación de todos sus montajes. No obstante, la palabra es una guía, interpretable por un lector que no tendrá todas las respuestas. De ahí que a pesar de que el texto escrito sea el punto de arranque de Mitchell, sus influencias y formación le hacen valorarlo siempre en su justa medida. Al respecto comenta que el texto no debe ser el centro de la escenificación, porque lo concibe como una parte del comportamiento humano, por lo que se aborda como un elemento más de lo que el público observa (Cfr. Davies, 2009: 8). Mitchell parte del texto para construir imágenes sólidas del pasado y del futuro con el fin de ayudar a los actores a calibrar la forma en que sus personajes se comportan en la acción presente de la pieza. Centra su trabajo en los factores que determinan dicho comportamiento en la vida y en el teatro. Esto la lleva a guiar interpretaciones psicológica y físicamente semejantes a la realidad, alejando el foco de la palabra bien dicha (Cfr. Davies, 2009: 8). Es por ello que pasa mucho tiempo investigando el contexto histórico, socio-político y cultural, tanto de sus autores como del propio argumento, así como todos los aspectos autobiográficos que hayan podido influir en la creación. También suele viajar hasta la ciudad o ciudades citadas en el texto y, a ser posible, con otros miembros del equipo. Acompañada de su escenógrafa, Vicki Mortimer, Katie Mitchell se trasladó hasta Bergen durante su preproducción de *Espectros [Ghosts]* (1993), a Ucrania para preparar *El dybbuk [The Dybbuk]* (1992), a Nottinghamshire para su montaje de *Rutherford e hijo [Rutherford & Son]* (1994) o a Grecia para la escenificación de *La Orestíada [The Oresteia]* (1999). Con la misma dedicación descrita, analiza cada pieza que va a dirigir, tanto de forma externa como interna.

Esta manera de entender la dirección, y por ende la dramaturgia, se ha percibido en muchas ocasiones como una desvalorización del texto escrito, en un contexto británico conservador muy arraigado a la claridad de las palabras que, según Mitchell, presta poca atención a la representación del comportamiento humano en comparación

con la precisión que se le exige a la escucha (Cfr. Shevtsova, 2006: 6). Esta es la razón por la que, en Inglaterra, se encuentra una recepción muy polarizada de muchos de sus montajes. *A Dream Play* (2005) es un claro ejemplo del impacto tan dividido que tuvo una pieza que, a partir del original de Strindberg, fue intervenida por Caryl Churchill para matizarse de nuevo durante los ensayos. En este proceso de intervención dramaturgica de *A Dream Play* (2005), la investigación junto a Churchill en torno a los estados de conciencia y la interpretación de los sueños dejó como resultado apenas un 40 por ciento del texto fuente, lo cual fue criticado con dureza por un sector conservador *textocentrista*. Quienes esperaban encontrarse con el original sueco, o como mínimo con su versión inglesa, quedaron impasibles ante el hecho teatral, mientras que los críticos Charles Spencer o David Benedict la clasificaron de extraordinaria por aportar una visión nueva al clásico de Strindberg (Cfr. Darren Gobert, 2014: 81).

Es ese desequilibrio que percibe en el teatro británico, entre la palabra y el cuerpo del actor, lo que la llevará a buscar en el Este de Europa aquello que no encuentra en Inglaterra: un teatro preocupado por la ciencia del comportamiento que profundice sobre los aspectos internos que se manifiestan externamente de forma muy concreta. El resultado de esta indagación y formación personal de Mitchell se observa hoy día en la sala de ensayos de su teatro convencional en un coctel que mezcla movimiento, danza, improvisación, investigación y, en igualdad de condiciones, trabajo sobre el texto. En el proceso de creación también hay espacio para analizar y observar la forma en la que se expresan las palabras, pero siempre como consecuencia de ese mundo interno que mueve a los personajes que no siempre es fluido y armonioso, como tampoco lo es en la vida. El texto es, por tanto, un elemento más y no una estructura que domina el resto de los elementos de la escena. Se verá interrumpido o modificado en respuesta a la forma en que se percibe la realidad, según el pasado y la transmisión de los deseos sujetos a las expectativas de futuro.

Es el estudio pormenorizado de las dramaturgias y su compromiso personal en la comunicación clara con el espectador lo que la lleva a la intervención de *Las tres hermanas* [*Three Sisters*] (2003), de *La gaviota* [*The Seagull*] (2006) y, más recientemente, de *El jardín de los cerezos* [*The Cherry Orchard*] (2014). Mitchell considera que ningún dramaturgo puede o debe ser intocable. Esta relación con el espectador tiene su origen en la interpretación realista de la directora y, con el tiempo, el

audiovisual se convertirá en una solución alternativa al texto en muchas de sus propuestas. En la medida en que se libera de las estructuras dominantes que caracterizaban su trabajo en Reino Unido, se observará un mayor acercamiento a dramaturgos vivos, con los que colabora en sus creaciones acompañada, por lo general, de un dramaturgista.

Esta evolución no se dará de forma radical. *Waves* (2006) supondrá una ruptura que ya su intervención de *A Dream Play* (2005) un año antes parecía anunciar y que se afianza justo después en *The Seagull* (2007) y en *Women of Troy* (2007). En este segundo caso, el acercamiento naturalista alteró por completo la caracterización y la configuración de la dramaturgia de Eurípides, con la intención de construir unos personajes y unos universos reconocibles para el espectador contemporáneo y provocar así una mayor implicación emocional en el patio de butacas. En su apertura, por ejemplo, Mitchell transmite el trauma psicológico que supone la guerra a través de una interpretación rigurosa del estrés post-traumático en las mujeres del coro (Cfr. Cole, 2015: 411). La descripción de su pasado permite, tanto a los actores como a los espectadores, comprender la escenificación y empatizar con los hechos, objetivo fundamental sobre el que Mitchell construye un montaje que nace a raíz de la primera guerra en Oriente Medio (Cfr. Shevtsova, 2006: 4).

Esta lectura concreta y contemporánea, junto con el objetivo naturalista de provocar la empatía a través de la emoción, cimienta todo su trabajo de intervención dramaturgística, aspecto que se tratará en detalle en el capítulo 4 de esta investigación. La búsqueda de cercanía con los personajes la llevará a plantearse cómo transmitir con veracidad la percepción que se tiene de la realidad, cómo trasladar esa mirada subjetiva al lenguaje escénico. Esta preocupación será el germen de su teatro multimedia y de una consciente derivación hacia la fragmentación no lineal alejada de las estructuras del teatro clásico. La controversia generada a raíz de las intervenciones realizadas en *A Dream Play* (2005) o *Women of Troy* (2007) serían solo el comienzo de un trabajo de deconstrucción que se afianza en los últimos 13 años, especialmente en su teatro multimedia, pero que ya preconizaba en sus propuestas más tradicionales.

2.1.2. De la mano del actor

Al hilo de la evolución del método *stanislavskiano* en relación con la dirección de actores y a los permanentes cambios a los que se somete la recepción en el teatro,

Mitchell confiesa que en sus inicios como directora estaba convencida de que la emoción debía residir siempre en el actor. Esta creencia la llevó a hacer uso en la sala de ensayos de todas aquellas experiencias que ayudasen al actor a entrar en contacto con sus emociones reales, para trasladar después a la escena sus sentimientos personales en la escena frente al público (Cfr. Davies, 2009: 4). Con el tiempo, Mitchell sostiene que “ha encontrado en su trabajo posterior en torno a las acciones físicas un uso más práctico para su propio trabajo que en el de la memoria emocional” (Mitchell, 2009: 227). No rechaza los primeros estudios del director ruso, sino que llega a la conclusión de que lo importante es que la experiencia emocional del espectador no dependa de la experimentación emocional del actor, en cuyo caso la escenificación quedaría expuesta a un proceso psicológico difícilmente controlable. Es esta evolución de la directora en la manera de entender la relación entre el emisor y el receptor en el hecho teatral, lo que la lleva a hacer un mayor hincapié en el “hacer”, más que en el “sentir” (Cfr. Mitchell, 2009: 227).

A lo largo de su vida profesional ha podido comprobar una y otra vez cómo, en la comunicación con el espectador, la recreación de los componentes físicos de una emoción es más fiable que la vivencia en sí de la propia emoción. Es por esta razón por la que considera que su trabajo con el actor consiste en activar dichos componentes con la máxima precisión (Cfr. Davies, 2009: 3), hecho que conecta su método a los descubrimientos de otro de los grandes directores de la historia del teatro, Vsévolod Meyerhold. De hecho, la aparente confrontación teórica con los procedimientos de su maestro Stanislavski no fue sino un invento de sus seguidores, alentada con posterioridad por personas que no han profundizado lo suficiente en los métodos de ambos (López Antuñano, 1997: 45). La realidad sitúa a Stanislavski y Meyerhold muy próximos, pues ambos deseaban crear un teatro de ideas en el cual el actor lograra dominar una técnica interna para poder interpretar de forma convincente cualquier tipo de obra dramática. Si el método de las acciones físicas, desarrollado por el primero al final de su vida, fue fruto de la influencia de la técnica de la biomecánica del segundo, el análisis minucioso del texto y el conocimiento de su contexto, al que Meyerhold dedicó buena parte de su trabajo, no fue sino una herencia de su maestro.

Si bien es cierto que Stanislavski es el eje que vertebra la investigación práctica de la directora, las enseñanzas de Lev Dodin son el conector entre generaciones separadas por el espacio y el tiempo. Shevtsova, estudiosa del Teatro Mali Drama de

San Petersburgo dirigido por Dodin desde 1983, afirma que el trabajo del director no es sino una perfecta simbiosis entre el realismo psicológico de Stanislavski – esa mirada introspectiva que humaniza a los personajes – y la danza, la acrobacia y las habilidades atléticas de Meyerhold (Cfr. Dickson, 2009: 44). Se aprecia en los trabajos de Mitchell esa mezcla que menciona Shevtsova, influencia de Dodin. Con este apunte se acentúa cómo en la mezcla de lenguajes, métodos y estilos Katie Mitchell halla una poética personal y reconocible. Por un lado, rescatará el entrenamiento *stanislavskiano* para la construcción de personajes de psicología naturalista, así como para elaborar unos espacios repletos de idénticos detalles realistas, y por el otro, se apoyará en la precisión de las acciones como elemento clave para una recepción concisa y sin interferencias. El impacto que el director tiene sobre Mitchell se traduce en el extremo cuidado del interprete. En su manual la directora insta a los jóvenes directores a fomentar su sensibilidad frente a la vulnerabilidad del actor, tanto en la fase de ensayos como durante los previos al estreno, antes y después de cada función. Consciente de que la escenificación no termina con el estreno, Mitchell toma rigurosas notas durante las funciones con público, igual que lo hace en la sala de ensayos. Al mismo tiempo, más allá de la importancia que tiene esa pulcritud profesional, la directora insiste en revisar los apuntes tomados antes de compartirlos con el elenco y advierte que nunca deberían transmitirse ni inmediatamente después ni justo antes de una función, pues cada personalidad tiene un ritmo y una sensibilidad diferente que afecta a la interpretación (Mitchell, 2009: 216). Aconseja también no ser condescendiente u ofrecer falsa seguridad a los actores, pues esto, a la larga, nunca resuelve el problema real (2009: 217). El trabajo con el actor es intenso y a menudo requiere de tiempo en privado, fuera del espacio de trabajo, para buscar soluciones que no siempre pasan por alimentar el ego del artista.

Cinco años después de su encuentro con Lev Dodin y ya inmersa en su trabajo como directora escénica, la maestra Soliviova asistió a su aclamada producción de *Ghosts* (1994). La crítica que Mitchell recibió acerca de la dirección de sus actores por parte de esta la llevó a querer profundizar más allá en su profesión. Lo hará de la mano de dos maestras de tercera generación de las enseñanzas de Constantin Stanislavski, Tatiana Olear y Elen Bowman.

Olear entrenó como actriz con Dodin en San Petersburgo y formó parte del elenco de su compañía durante seis años antes de trasladarse a Italia. Katie Mitchell la

conoció durante su estancia en la capital rusa y ambas conservaron la relación a lo largo de los años. Durante la gira de *Attempts on her life* (1999) en Milán, la crítica de Tatiana Olear hacia el tan elogiado trabajo de Katie Mitchell, particularmente en referencia a la metodología naturalista utilizada, la llevaría a trabajar como maestra de la directora, en el Reino Unido en una suerte de clases grupales, con actores y directores británicos, fundamentales en el desarrollo profesional de la directora (Cfr. Mitchell, 2009: 230). A consecuencia del trabajo realizado en los talleres, Mitchell manifiesta haberse dado cuenta de lo perdida que se encontraba a pesar de sus 20 años trabajando en la profesión:

El director James Macdonald y yo observábamos y luego debíamos completar una serie de tareas, muchas de las cuales nos resultaban complejas. Era maravilloso. Ahí estábamos, en nuestros 40 e incapaces de llevar a cabo una improvisación o de hacer un diagnóstico del tema principal de *La gaviota* de Chejov. Esas cuatro semanas tuvieron una tremenda influencia en mi práctica. Tatiana también asistió a mis producciones durante dos años, ofreciéndome notas muy útiles para mi práctica teatral (Shevtsova, 2006: 9).

De Olear aprende la importancia que tiene la toma de decisiones previa al proceso de ensayos con los actores, con el fin de proporcionar a los intérpretes una guía y un punto de partida concreto y específico con los que comenzar su trabajo en la creación. A medida que el pensamiento de Mitchell evoluciona y su entrenamiento se intensifica, se clarifica la importancia de la investigación previa a la producción. Este es el motivo por el cual dedica casi un cuarto de su manual a la fase previa de investigación del texto, su autor y el contexto de ambos, nunca con el fin de comenzar la creación con un control y una planificación absoluta del proceso, pero sí para iniciarlo con un entendimiento profundo de la pieza a escenificar (Delgado y Rebellato, 2010: 328).

En el caso de Bowman, esta se formó primero como actriz en el Royal Academy of Dramatic Art y, después y durante tres años, como directora en el School of the Science of Acting, ambos en Londres. Fue en este último donde aprendió las artes de lo que sería su oficio bajo la tutela del ruso Sam Kogan, que a su vez fue discípulo directo de Maria Knebel, del mismo modo que lo fue Anatoly Vassiliev. De alguna manera, Mitchell se siente parte de una cadena de prácticos de la escena, haciendo uso de unas herramientas más que probadas, pero alejadas de su cultura y su tiempo (2009: 230). Poco después de terminar sus estudios junto a Kogan, Elen Bowman comenzará a

trabajar como ayudante de dirección y como profesora de métodos de dirección en el Royal Court Theatre donde se convertirá en la tutora personal de varios directores, entre los cuales se encuentra Katie Mitchell (Cfr. Living Pictures, 2017). La diferencia entre ambas maestras, Tatiana Olear y Elen Bowman, según Mitchell, tiene sus raíces en la biografía de Kogan, que fue enfermero asistente de un psiquiatra en Rusia, lo que le otorgó una visión escrupulosa en torno a los procesos mentales de sus actores, hecho que transmitió a sus alumnos en formación. Mitchell se formaría con Bowman durante dos años, de cuyo trabajo comenta:

Era increíblemente útil porque, tal y como Elen dice, para conseguir una mejor dirección se necesita un estudio de uno mismo en el día a día. Este te ayuda a analizar los personajes y te enseña a ayudar al actor a meterse en la piel del mismo (Shevtsova, 2006: 10).

Esta visión microscópica será un primer eslabón hacia las futuras investigaciones relacionadas con la biología de las emociones. De sus dos maestras, se llevó un gran aprendizaje que años más tarde immortalizará en su manual como reflejo de su evidente gratitud (Cfr. Mitchell, 2009: 231).

Los referentes de Mitchell se remontan, por tanto, a un naturalismo de origen ruso que descubriría en su primera formación como directora y que la acompañará durante su trayectoria profesional. La búsqueda de la verdad que investigaba Stanislavski en su teatro de cámara, laboratorio para elevar el arte interpretativo a la categoría de las ciencias exactas, será el objetivo perseguido por Mitchell un siglo más tarde. En el camino no ha dejado de formarse y rodearse de directores, docentes y maestros que le han ofrecido herramientas claves para esta búsqueda, que a su vez comparte como docente de jóvenes directores.

2.2. 2001: National Endowment for Science, Technology and the Arts

El interés que muestra Mitchell por la recepción de su teatro la lleva, entre los años 2001 y 2004, a continuar su investigación personal en torno a las enseñanzas de Stanislavski a través de la beca que le otorga el National Endowment for Science, Technology and the Arts (NESTA). A pesar de las herramientas que halló en el método naturalista, la directora sintió que el contexto de su teatro, un siglo después, requería de

una mayor profundidad en la comunicación con el espectador contemporáneo, inquietud que desembocará en el estudio de la biología de las emociones. Asimismo, dentro de este capítulo vinculado a la formación de Katie Mitchell no se puede dejar de lado la influencia que han tenido sobre su poética los aspectos más coreográficos de la danza, en particular, de la danza teatro. Más allá del referente que supuso Pina Bausch en muchas de sus producciones, la búsqueda en torno a la forma en que el ser humano percibe el mundo será motivo de su trabajo con bailarines y actores en su investigación con el NESTA, origen de su primera apuesta multimedia.

2.2.1. La biología de la emoción

Para comprender la evolución del trabajo de la directora en el campo de la biología de las emociones, es preciso conceder unas líneas al proceso de investigación del maestro ruso, aspecto que se desarrollará con mayor detenimiento en el apartado 6.1, dedicado a los antecedentes de la dirección de actores de Katie Mitchell.

Nieto de la actriz francesa, Marie Varley, y perteneciente a una familia protectora de las artes, Constantin Stanislavski se inicia como actor a la edad de siete años. El momento de explosión artística que se vivía en Europa, especialmente en París y Moscú, fue un aliciente para dar comienzo a sus primeras investigaciones con tan solo 14 años, momento en que empezaría a anotar sus propios procesos y descubrimientos sobre la escena en oposición a ese teatro convencional imperante en la escena rusa. El realismo, que dará paso al naturalismo, supondrá una reacción contra una falsa concepción del arte y de la visión que se tenía del mundo, alcanzando las esferas teatrales que lucharán contra una teatralidad deformada y alejada de la realidad. La revolución realista provocó una verdadera conmoción en el teatro y Stanislavski será el heredero directo de los primeros directores que iniciaron esta revolución, André Antoine y el Duque de Saxe Meiningen, cuya búsqueda abrió el camino a las futuras vanguardias de los albores del siglo XX. Tal y como sostiene José Gabriel López Antuñano:

Stanislavski da un paso más y propone un método que evoluciona en vida del director ruso. Este pretende una identificación actor/personaje y basa su sistema en la memoria emotiva y la imaginación creadora del actor, a fin de que construya una forma de ser y actuar para su personaje, de modo que este afronte las situaciones dramáticas con la misma psicología, emotividad e idénticas acciones físicas, como las ejecutaría la persona del actor en su vida real (2016: 13).

El valor de las investigaciones del director ruso radica en la revalorización del actor como artista en un entorno en el que imperaba el divismo narcisista en busca del aplauso del espectador y la noción idealista de la creación asociada a la subjetividad de la intuición, la inspiración o el talento. El director buscaba sobre el escenario la verdad, entendida como “lo que podría existir y suceder y creemos como si ya hubiera existido” (Stanislavski, 1968:147). Por lo tanto, sus descubrimientos fueron fruto de un momento histórico de gran conciencia de cambio que se manifestó en toda Europa. Cayó en decadencia el imperante orden establecido y, por ende, la identificación con los patrones del *status quo*. En una época en la que los valores se tambaleaban, la sociedad rusa, en particular, abrazó comportamientos y estilos continentales, muy especialmente los franceses, puesto que los modismos y las formas del pasado orden ya no expresaban los sentimientos y la autoconciencia de las nuevas generaciones.

Fue en este contexto en el que la determinación de un joven Constantin Stanislavski le llevaría al desarrollo de una doctrina naturalista, tachando de inverosímiles las formas de los actores de precedentes generaciones. En una sociedad marcada por unas reglas de conducta en donde los comportamientos estaban dominados por la presión de los códigos sociales y los estereotipos, el melodrama había dado respuesta teatral a las necesidades sociales del momento. Cuando dichos códigos dejaron de responder a estas necesidades de las generaciones emergentes, el teatro buscó lenguajes actualizados que manifestasen el inconformismo del nuevo pensamiento (Cfr. Sullivan, 1964: 97). Del mismo modo que la crisis romántica dio paso al realismo en las Bellas Artes, el naturalismo fue la reacción lógica al melodrama y la expresión formal de un nuevo pensamiento que surgió en Europa a finales del siglo XIX.

De este cambio de paradigma nace el psicoanálisis en Austria de la mano de Sigmund Freud o la psicología moderna francesa con Théodule Ribot, entre otros. Será el ensayo *Psicología de los sentimientos [Psychologie des Sentiments]*, publicado en San Petersburgo en 1906, el que influirá sobre la práctica de Stanislavski, quien se apropiará del término memoria afectiva o emotiva para ofrecer unos recursos de solidez científica a su investigación teatral (Cfr. Pitches, 2009: 81). En su intento por hacer una ciencia del proceso de encarnación actoral, las investigaciones psicológicas de Ribot le servirían de base para la creación de un método de entrenamiento actoral fundamentado en la ciencia de la emoción. En su libro *Un actor se prepara [Работа актера над*

кобой] (1926) Stanislavski hará mención del psicólogo francés para proponer una serie de ejercicios en los que el intérprete utiliza sus propios recuerdos y emociones para reproducirlas en la escena con la mayor verosimilitud posible.

El fin último del proceso de investigación de Stanislavski a lo largo de su vida fue siempre la interpretación veraz sobre el escenario, para que el mensaje llegase con el menor número de interferencias al espectador. Se trata de generar el máximo grado de ilusión teatral con el objetivo de conseguir el mayor grado de empatía o identificación, necesaria a su vez para que se de la catarsis aristotélica. No obstante, si en esta primera etapa la dirección y formación del actor estuvo fundamentada en su entrenamiento interno y emocional, será el trabajo de las acciones físicas – es decir, el entrenamiento motor a través de la acción veraz y concreta sustentada en el análisis dramaturgístico – el que reveló posteriormente el conflicto y el proceso emocional del personaje al espectador y, por tanto, el que le ofreció una mayor fiabilidad en la consecución de los mismos resultados. El debate que subyace a toda su investigación radica en si es la emoción la que detona la acción o, por el contrario, si es la acción la que precede a la emoción. En cualquier caso, comprender los mecanismos psicológicos y físicos de dicha emoción llevó a Stanislavski hasta la lectura del ensayo *Qué es una emoción* [*What is an emotion*] del filósofo William James (1884), hecho que influenció sus investigaciones más tardías relacionadas con su método de las acciones físicas (Cfr. Pitches, 2009: 81).

La diferencia que James propone radica en el orden que establece en el proceso emocional, mental y físico de cualquier ser humano. Mientras que el pensamiento imperante sostenía que a cualquier estímulo externo le seguía, en primer lugar, la emoción y que esta, a su vez, provocaba su expresión física, la tesis del filósofo sostiene más bien lo contrario (Cfr. 1884: 189). Este cambio de percepción, que surge con la irrupción del simbolismo en el arte, alteró de forma gradual el proceso de ensayos de Stanislavski. La separación entre la respuesta física, la conciencia y el proceso mental que le sigue a esta fue la brújula que indicó el nuevo rumbo del proceso en la sala de ensayos del director. Con el fin de facilitar un camino de obstáculos emocionales con los que se encontraba la nueva generación de actores en su entrenamiento, el maestro no dejó de modificar tanto su teoría como su práctica. La dificultad de afrontar las nuevas dramaturgias simbolistas, por un lado, con la posterior influencia de las teorías de sus antiguos alumnos Mijail Chejov, Evgeni Vajtangov y Vsévolod Meyerhold, por el otro,

le llevarán a separarse de sus ideas iniciales y a incorporar en sus propuestas los descubrimientos psico-físicos de sus pupilos. El giro que William James preconizaba sería el cimiento de la nueva praxis escénica de Stanislavski, basada en el método de las acciones físicas que se desarrolla en el apartado 6.1. dedicado a los antecedentes del método de Katie Mitchell.

Sirva esta introducción para comprender la motivación de los estudios de Katie Mitchell. Cuando, entre los años 2001 y 2004, esta tuvo la oportunidad de profundizar en las últimas investigaciones del maestro ruso no pudo menos que sentirse atraída por los descubrimientos de William James, origen de lo que se ha dado por conocer como el último Stanislavski. Así comentará:

Antes de James se creía que si te encontrabas con un oso te asustabas y después corrías. James observó algo diferente. Se dio cuenta de que primero vemos el oso, después nos giramos y corremos, y, por último, somos conscientes de que tenemos miedo (Mitchell, 2009: 231).

Ante estas afirmaciones, la directora hallará una nueva vía en su praxis escénica para hilar más fino en la transmisión del mensaje teatral. La dificultad que encontraba en la psicología, por su multiplicidad de puntos de vista (Cfr. Shevtsova, 2006: 8), la llevó a buscar respuestas en la biología, concretamente en las investigaciones más recientes descritas en *La sensación de lo que ocurre: cuerpo y emoción en la creación de la conciencia [The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness]* (2000) del neurocientífico Antonio R. Damasio. Bajo la tutoría del neurocientífico Mark Lythgoe, descubrirá que las aseveraciones filosóficas de James siguen presentes un siglo después en los laboratorios mediante técnicas de observación neuronal (Cfr. Cole, 2015: 404).

En su aproximación hacia el origen la conciencia, Damasio encuentra que los cambios neuronales y físicos siempre preceden al conocimiento de la emoción. Con voluntarios en estado de vigilia y sueño, así como con personas en estado de coma, intenta hallar la solución al misterio de la creación de la conciencia. Sus hipótesis y descubrimientos suponen grandes avances para la medicina futura, sin lugar a dudas, pero, en lo que concierne a este trabajo, es la influencia que estas investigaciones tienen sobre la práctica concreta de Katie Mitchell lo que interesa rescatar. La directora retomará en su manual el ejemplo de William James y trasladará los datos ofrecidos por Damasio como parte fundamental de sus últimos trabajos:

Hay un espacio de medio segundo entre el estímulo (encontrarse con un oso en el bosque) y ser consciente de la emoción que eso produce (el miedo). Cuando nos damos cuenta de lo que ocurre, ya hemos corrido varios metros para alejarnos del oso. La definición de una emoción como un cambio físico, por un lado, y el medio segundo que transcurre entre el estímulo y la consciencia de la emoción, por el otro, me ofrecieron una nueva manera de trabajar las emociones con los actores (Mitchell, 2009: 232).

En otras palabras, lo que en su día modificó la práctica de Stanislavski también supondría una nueva aproximación al trabajo emocional con el actor por parte de Mitchell. A través de una serie de talleres en el contexto de su beca, la directora experimentará con los intérpretes desde esta nueva perspectiva. Tras dos montajes de Anton Chejov en el National Theatre de Londres, *Ivanov* en septiembre del 2002 y *Three sisters* (2003) casi un año después, tiene tiempo de reflexionar acerca de su práctica escénica y su recepción. Será con *Ifigenia en Aulis [Iphigenia at Aulis]* (2004), que estrenará primero en Dublín y en junio del 2004 presentará en el National Theatre, donde pondrá en práctica las experiencias reveladas en sus estudios como parte del NESTA. Lejos de abandonar el trabajo interno del actor, lo que Mitchell propone, a partir de los estudios de James y Damasio, es que, a parte de invocar una emoción o estado psicológico internamente, los actores encuentren la manifestación externa previa a dicha conciencia emocional (Cfr. Shevtsova, 2006: 10). La diferencia entre las últimas investigaciones de Constantin Stanislavski y los descubrimientos de Katie Mitchell radica solo en la precisión que la ciencia moderna ofrece a la directora: en ese medio segundo que transcurre entre el estímulo y la conciencia del mismo.

A raíz de este sutil aspecto, la búsqueda de Mitchell pone el punto de mira sobre ese breve lapso de tiempo del que se tiene poca o ninguna conciencia. Mitchell explica como la falta de presencia en la cotidianidad provoca la eliminación de ese momento crucial sobre el escenario de forma automática, con lo cual el espectador no puede leer con claridad lo que está ocurriendo y el mensaje le llega incompleto, ausente de ese medio segundo de realidad. Ejemplifica Mitchell:

En *Ifigenia*, (...) Aquiles, el joven héroe, prepara su vida para luchar en la Guerra de Troya. No está interesado en las mujeres ni en contraer matrimonio. De hecho, está harto de ellas porque todas las madres griegas le quieren casar con sus hijas. De pronto le dicen que se va a casar. En nuestra producción el actor toma el riesgo de dar un salto de tres metros hacia atrás cuando recibe la noticia. Dicho salto cubre el crítico medio segundo necesario para que el espectador comprenda que el personaje está sorprendido. A lo largo de la escenificación intentamos completar estos márgenes físicos: lo que ocurre durante ese medio segundo que separa el estímulo y la toma de conciencia de la

emoción. Son movimientos involuntarios del cuerpo. (...) Hay mucha sorpresa en la obra y el coro refleja dicha sorpresa. Esto fue algo que necesitó de mucha práctica. Estudiamos la emoción de la sorpresa en profundidad y cómo esta nos afecta físicamente. Por supuesto, lo trabajamos de fuera a dentro y de dentro a fuera, ambas a un tiempo, y ambos métodos enriquecieron el proceso (Shevtsova, 2006: 11).

Como parte de la colaboración en el NESTA, Mark Lythgoe asistió a las representaciones de *Iphigenia at Aulis* (2004) para observar las reacciones del público. Según el neurocientífico, el espectador puede aceptar tanto los gestos que imitan la realidad como la convención teatral no realista de estos mismos gestos, pero que lo que su mente no puede aceptar es la combinación que existe entre estos dos tipos de comportamientos diferentes (Cfr. Davies, 2009: 18). Existe una convención tácita en la comunicación con el espectador, por lo que la trasgresión de la armonía en la interpretación realista provocará una reacción mental que lo alejará de la empatía que se pretende conseguir.

En *The Seagull*¹⁸ (2006), por citar otro ejemplo, se encuentran numerosos ejemplos para fomentar la práctica de estas reacciones físicas en el elenco. Partiendo de los ejercicios de improvisación sobre las ideas de los actores y, después, sobre la escenificación de las ideas subyacentes a una buena parte de los personajes de la pieza, Mitchell alienta a los actores a concretar en acciones dichas ideas, entrenamiento basado en el *tranche de vie* de Stanislavski (Cfr. Mitchell, 2009: 150). Este trabajo previo sirve de puente hacia el entrenamiento emocional desde la búsqueda complementaria de la precisión física, primero trabajando con la memoria emocional, para después analizar las reacciones corporales a los diferentes estímulos. Se trabajó con la definición científica de las seis emociones básicas: ira, miedo, sorpresa, asco, alegría y tristeza, para después manifestar la expresión física de dichos cambios corporales internos en los actores.

Para *Iphigenia at Aulis* (2004), sin embargo, el trabajo de improvisación se concentró solo en las emociones negativas que dominaban la pieza para observar y tomar conciencia de los cambios físicos que se derivaban de estas. Posteriormente, se ensayaron las emociones sociales, como los celos o la envidia, o las emociones de fondo más sutiles. Más tarde, en el proceso de ensayos, este trabajo se recuperó para transmitir con precisión la emoción predominante en cada cambio de acción, sobre todo en el

¹⁸ *The Seagull* (2006), al igual que *Women of Troy* (2007) son montajes de referencia para la directora, pues aúnan la intervención de clásicos según su lectura concreta y contemporánea, con la aplicación del método de dirección de escena y dirección de actores desarrollados por Stanislavski.

coro, con el fin de conseguir armonía en cada uno de sus 12 componentes. El proceso era muy similar al método de las acciones físicas de Stanislavski, con el matiz de los descubrimientos más recientes de la biología de las emociones. Si en *Iphigenia at Aulis* (2004) la emoción predominante era el miedo, Katie Mitchell proponía a cada miembro del elenco un sencillo ejercicio de improvisación en el que pudiesen recrear una situación en la que cada uno hubiese experimentado miedo en su vida. Lo fundamental de esta práctica es el estudio corporal posterior ante la acción impulsora del miedo para desglosar la reacción en cada uno de los movimientos físicos sutiles que la conforman. En última instancia, los actores relacionaron cada momento y cada manifestación física con los distintos momentos en los que sus personajes sentían miedo en la obra.

Si se toma el ejemplo citado, la directora asegura que puede sorprender la exageración de algunas reacciones en la vida:

Trabajando el miedo en *Iphigenia at Aulis*, un actor revivió un momento de su vida en el que abrió la puerta de su apartamento y vio una rata en las escaleras. Dio un salto de tres metros hacia atrás. Tras este ejercicio, el actor estaba sorprendido de descubrir lo lejos que había saltado. Su impresión fue la de haber dado un paso atrás. Integramos este gran salto a la producción cuando Aquiles recibe la noticia de que debe casarse con Ifigenia (Mitchell, 2009: 156)

Mitchell también apunta que seleccionar una emoción predominante no excluye el resto de emociones expresadas en la pieza, pero sí siembra un precedente para la precisión con la que debe ser tratado el recorrido emocional de cada personaje a través de la acción (Cfr. Mitchell, 2009: 155). En *Women of Troy* (2007), por ejemplo, trabajó de la mano de un psicólogo para diagnosticar psíquicamente a cada personaje, haciendo hincapié en las distintas reacciones emocionales y la expresión física del diagnóstico.

Mitchell dirige a sus intérpretes de tal manera que pongan su atención sobre la exactitud corporal de la biología de las emociones (Cfr. Cole, 2015: 404). Esta precisión que los estudios de William James y las actuales investigaciones de Antonio Damasio son las claves de la práctica actoral de Mitchell. Las sutiles diferencias en la interpretación de ese medio segundo de reacción corporal alteraron de forma radical la forma en que dirigía el trabajo emocional del intérprete (Cfr. Mitchell, 2009: 232). Este gusto por la exactitud milimétrica es característico de una poética que acompaña a la directora desde sus primeros montajes. El barítono Christopher Purves afirma que no hay ningún otro director que supere el minucioso escrutinio de Katie Mitchell, pues halla un sinnúmero de ramificaciones en cada movimiento en la escena, adentrándose en

los más mínimos detalles. Insiste en que el hecho de que para algunos actores este trabajo sea demasiado complejo, no le quita valor a su dirección, sino más bien al contrario: no pueden existir dudas para el espectador o temblarán los cimientos del edificio teatral (Duchêne, 15-5-2016).

En relación a su responsabilidad en la transmisión del mensaje, desde el punto de vista realista, puesto que la única forma en que se puede interpretar lo que le ocurre a otra persona es a través de la lectura de su lenguaje corporal, ya no es necesario que el actor sienta la emoción para transmitirla: lo importante es que el espectador la identifique con claridad a través de los signos físicos y vocales del actor (Cfr. Mitchell, 2009: 232). Según Mitchell, que el intérprete se emocione no es garantía de que el mensaje llegue al público con la intención que se pretende, o visto a la inversa, que el espectador se emocione no depende de que el actor sienta o no dicha emoción. De ahí que la precisión en la reconstrucción física de las emociones sea el trabajo más objetivo que se le puede ofrecer a un receptor abierto a dejarse emocionar. La directora se expresa al respecto:

Percibí que en ocasiones el intérprete experimenta una emoción (por ejemplo, rompe a llorar) y el espectador tiene una experiencia igual (llora), pero también me di cuenta de que ese espectador podía sentir la emoción con tan solo ver y escuchar la encarnación los componentes físicos de dicha emoción. (...) Gradualmente comprendí que la recreación de dichos componentes físicos de la emoción es más fiable en la consecución de los objetivos y empecé a trabajar con los actores en este sentido. Observé a los espectadores para anotar los efectos emocionales y físicos sobre los mismos (Davies, 2009: 3).

A los descubrimientos prácticos de Mitchell solo cabría añadir que, si la hipótesis de Damasio es positiva y el intérprete es capaz de reconstruir cada noche los cambios físicos con la exactitud de un virtuoso músico que repite la partitura con precisión matemática, es más que probable que la emoción le invada del mismo modo que ocurriría en su vida. Esto supone ofrecer unas herramientas al intérprete que le otorguen un mayor control sobre la escena cada día de función, nada más cercano a los planteamientos de Stanislavski en relación a las acciones físicas. De este modo, la biología de las emociones sustituyó a la memoria emocional para dar el giro sustancial hacia el método de las acciones físicas en el trabajo con el actor que realiza la directora (Cfr. Mitchell, 2009: 232).

Si bien, en la actualidad, cualquier escenificación de fundamentos realistas tiene en cuenta estos principios de verosimilitud basados en el valor del silencio como

transmisor de las transiciones emocionales de los personajes y en el concepto realista de la acción-reacción como sustento del conflicto en el drama, Mitchell regresa a los orígenes del naturalismo y se apoya en los últimos estudios científicos en beneficio de la construcción de unos personajes creíbles en el contexto contemporáneo. Esta visión que le aporta el estudio de la biología de las emociones, como evolución de los descubrimientos de Stanislavski, la lleva a cuestionarse los aspectos más complejos de la recepción. La evolución lógica del pensamiento del maestro ruso terminará de cristalizar en Mitchell en el momento en que investiga en torno a la biología de las emociones y a sus descubrimientos más recientes.

2.2.2. La poética de Pina Bausch

Es preciso subrayar que la dirección de los intérpretes abarca mucho más que la construcción de personajes a través del entrenamiento y del proceso de ensayos. Mediante la cinética y la proxemia se significan atmósferas y ambientes escenográficos¹⁹, se potencia o no la tensión dramática de la dramaturgia escénica y se modifica el tempo-ritmo de la propuesta, entre otras funciones. En fin, las posibilidades semióticas del movimiento actoral engloban, evidentemente, mucho más que la caracterización de personajes o que la relación que se establece entre estos. Cuando en una entrevista, Siobhan Davies²⁰ le pregunta a Katie Mitchell acerca de los aspectos coreográficos de su trabajo, la directora tendrá que subrayar que, en la danza, al igual que en el teatro, el concepto de coreografía tiene relación con el uso del tempo-ritmo, del espacio escénico y de la narratividad, así como con la legibilidad de dichos signos transformados en acciones (Cfr. Davies, 2009: 1). No obstante, a pesar de que la expresión coreografía ha ampliado su significado, por su ambigüedad, es necesario puntualizar que en este trabajo el término se designa al uso de la danza como parte de la escenificación. El movimiento actoral se distinguirá así en tres casuísticas: la cinética, la

¹⁹ El ambiente corresponde a toda información escenográfica necesaria para el entendimiento racional de los signos escénicos, el género de la pieza y su estética y estilística, mientras la atmósfera sería aquella información de los signos escenográficos necesaria para el entendimiento emocional de la pieza (Hormigón, 2002: 168).

²⁰ Durante la década de 1970 fue bailarina de la London Contemporary Dance Theatre, para convertirse en una de las más afamadas coreógrafas británicas. Funda su propia compañía, la Siobhan Davies Dance Company en 1988.

proxemia y la agogía²¹, aspectos que se tratarán en el apartado 6.3.3., destinado a la dirección de actores y, más en concreto, a sus signos corporales.

En cuanto a la legibilidad que plantea Siobhan Davies en la entrevista, a la hora de concretar el espacio, el tiempo y la acción sobre el espacio escénico, parece inevitable vincularla con la claridad en la acción que busca Katie Mitchell en sus montajes. Es esta nitidez, esta claridad, la que vertebra su trabajo. Si bien es cierto que, ya al comienzo de cada producción, las decisiones escenográficas en torno a las tres unidades aristotélicas condicionarán el movimiento de los intérpretes, la directora tiene siempre presente unos planteamientos espaciales que faciliten el movimiento actoral en relación con el espectador. Ocurre de manera semejante con el vestuario o con los principios estéticos que fundamentan el diseño:

Siempre proyectamos un ambiente que el actor pueda utilizar con naturalidad (como su personaje en una situación concreta) y que además le lleve a posicionarse de una forma en la que sea estéticamente agradable y visible para los espectadores (Davies, 2009: 2).

Es a través de los ensayos con los actores y en total relación con el trabajo emocional de sus personajes que Mitchell elabora su escenificación. A la preparación previa a los ensayos, que incluye el conocimiento riguroso de la dramaturgia y su contexto, Mitchell añade la creación de unos espacios donde la encarnación de los personajes se produzca con la mayor libertad posible, en el sentido de facilitarle la expresión en la comunicación con el espectador, nunca desde el control totalitario de la dirección. Se evita que sea el actor quien piense en dicha comunicación, hecho que interrumpiría el monólogo interior de su personaje en detrimento de la interpretación naturalista que persigue la directora (Cfr. Mitchell, 2009: 179). De ahí que, a parte de los referentes obvios de la danza que se pueden encontrar en el *foxtrot* del coro en *Iphigenia at Aulis* (2004), en las parejas bailando tango en *The Seagull* (2006) o en el *quickstep* frenético de *Women of Troy* (2006) – homenajes a las coreografías de Pina Bausch –, el concepto del movimiento actoral en Mitchell se nutre de una práctica que busca el máximo grado de libertad para el actor con el fin de conseguir una transmisión

²¹ Definición estética de la organización y distribución del movimiento: “lo que caracteriza a una obra de arte que se desenvuelve en el tiempo, por su movimiento y, particularmente, por su rapidez, su lentitud o sus variaciones de velocidad” (Souriau, 1998: 59). La duración y la intensidad del tiempo tiene relación con lo que en inglés se denomina coreografía, pero que en castellano puede generar confusión por su clara vinculación con la danza.

emocional veraz sobre el escenario en relación con el resto de elementos expresivos de sus colaboradores.

El espacio, el vestuario y la iluminación de *Pisadas [Footfalls/Neither]* (2014) en Berlín, por citar un ejemplo, tiene mucho de *Café Müller* (1985) de Pina Bausch. La amplitud escénica, la verticalidad de unas puertas que multiplican las posibles entradas y salidas, la languidez de los vestidos de mujeres iluminadas desde las calles²² laterales entre bambalinas y la ópera de Morton Feldmann recuerdan a la soledad de un café inspirado en la infancia de la coreógrafa alemana. Asimismo, una multitud de sillas de madera en *Iphigenia at Aulis* (2004) rememoran el espacio en el que se desplazan las lánguidas bailarinas del montaje de Pina Bausch. Mitchell citará el espectáculo de *Café Müller* (1985) como “lo más lírico, doloroso y hermoso que jamás he visto” (Mitchell, 2010). La directora asegura que a partir de *Nelken* (1982), que pudo ver a sus 23 años en París, asistió a todos los montajes de Bausch que le siguieron y estudió con dedicación las coreografías anteriores:

Me robó el aliento y su trabajo ha influido en muchas de mis producciones. Esta influencia tiene relación con el vestuario, la psicología y con su articulación de la comunicación femenina y masculina (o falta de comunicación). Más tarde estudié sus creaciones en video y observé el cuidado que ponía en el diseño del espacio y de la iluminación. Estas observaciones fueron determinantes en mi trabajo junto a Vicki Mortimer en los últimos cinco años (Svetsova, 2006: 14).

Es necesario apuntar que, aunque la directora cita el diseño de escenografía, la iluminación y el vestuario de Pina Bausch, no se puede dejar de lado que dichos espacios, hijos del Expresionismo, son creados en función del movimiento de los bailarines, de los sentimientos y emociones que se buscan transmitir:

En la danza expresionista se recupera el movimiento libre, una interacción más dinámica con el espacio y la posibilidad de la autoexpresión corporal. El concepto de «ballet postmoderno», que apareció en los círculos especializados a fines de los años 70, se refiere a un conjunto de rupturas estético-expresivas, entre las que se cuentan —entre otras— la eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado, que responde en cierto modo a los descubrimientos de la física moderna; la revalorización de la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano, en sus manifestaciones aparentemente triviales y pedestres, incluyendo en esta apertura la palabra, el ruido ambiente, en lo que constituye la irrupción de la música concreta al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas

²² Estructuras desmontables que se sitúan en los laterales del espacio escénico, habitualmente utilizadas para iluminar los espectáculos de danza.

secas, flores, e incluso el agua, son parte del estilo que alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch (Vásquez Rocca, 2005: 2).

Es en esta dirección planteada por Vásquez Rocca en la que se cruzan los caminos de la danza teatro de Pina Bausch y el teatro de Katie Mitchell que, en muchas ocasiones, halla las respuestas a sus interrogantes en otras disciplinas artísticas. Cuando estudia Historia del Arte encuentra una interesante aplicación de los conceptos de la pintura en la escenificación. Para su montaje *Three Sisters* (2003), por ejemplo, se nutre del Impresionismo. El cambio que se produce en la pintura con este movimiento está vinculado con el uso del espacio y de la distribución del peso sobre el lienzo. Los impresionistas dejaron de lado la jerarquía en la organización de los personajes, por lo que cada aspecto de la pintura cobra un valor y unos significados equidistantes (Cfr. Davies, 2009: 6). Antes de la irrupción del Impresionismo en la pintura, el protagonismo se situaba en el centro, dejando al resto de personajes en la periferia. Esta nueva perspectiva propone un espacio más cercano a la realidad, pues todo lo que se pinta tiene idéntico valor. Se trata de una corriente que no se conforma con los patrones establecidos dentro de la academia, sino que opta por salir del estudio y observar la naturaleza y la riqueza que esta le brinda al creador. El *pluriperspectivismo* que propone Mitchell en sus propuestas multimedia – cuyo concepto se desarrolla en la segunda parte de esta investigación – ya despuntaba en sus escenificaciones convencionales de hace 20 años en Londres. Mitchell afirma: “No me gusta tener que mirar a un solo lugar, así que creo el significado a partir de la simultaneidad de acciones que le presento al espectador” (Davies, 2009: 11). Siguiendo con el ejemplo citado, la directora sostiene que *Three Sisters* (2003) es una pieza imposible donde:

A pesar de su título, hay que construir 16 o 17 personajes y conseguir escenificar cuatro o cinco historias en un mismo tiempo. ¿Cómo se crea una narratividad focalizada con semejante paisaje impresionista? (Sierz, 2003).

Este tratamiento del espacio impresionista entronca con el naturalismo en la interpretación y da solución espacial a las propuestas más corales de Mitchell. Sin embargo, aunque esta sea la idea que subyace a muchas de sus propuestas naturalistas, el movimiento expresionista alemán manifiesto en las coreografías de Pina Bausch matiza, a su vez, la verdad emocional de la directora británica. La coreógrafa alemana profundiza en la observación de la realidad para “dar expresión a cuanto perturba y

conmueve el fuero íntimo del hombre” (Brugger, 1961: 79-80). Sostiene Adriadna Quiroga que:

Así como en el ámbito literario los escritores expresionistas presentaron la realidad desde su punto de vista interior, expresando sentimientos y emociones, la nueva danza alemana representa a su vez esta misma búsqueda de la esencia de las cosas. En este sentido, se llamó *neoexpresionistas* a quienes se formaron en la Folkwangschule de Essen por el maestro de la danza expresionista Kurt Jooss (2012: 3).

Por ende, la escenografía no busca facilitar el movimiento de los bailarines, sino más bien al contrario. Ya sean los claveles en *Nelken* (1982), las sillas en *Café Müller* (1978), la tierra en *La consagración de la primavera [Le sacre du printemps]* (1975) o el agua y la piedra en *Luna llena [Full Moon]* (2013), por citar algunos ejemplos, el concepto espacial tiene más relación con el obstáculo que preconizaba Meyerhold, que con facilitar el trabajo de los bailarines intérpretes. El resultado entre la materia exterior y el mundo interior del bailarín conforma una expresividad que se aleja de los cánones establecidos de la danza más clásica, para proponer la construcción de universos en los que lo que viven, sienten y padecen los personajes no solo se manifieste en la estética y estilística de la escenificación, sino que responda al estudio de la dramaturgia y a su lectura concreta y contemporánea. De esta manera, fuera y dentro son manifestaciones de la relación de los personajes con el mundo exterior y con su experiencia interior.

La diferencia entre ambas creadoras radica en un naturalismo realista que plantea Mitchell frente al expresionismo de Bausch, aunque en el fondo ambas buscan la expresión límite de sus personajes en universos muy particulares. Ya sea en la pulcra habitación vienesa de *La enfermedad de la juventud [Pains of Youth]* (2009), en el instituto abandonado de *Limpios [Cleansed]* (2016) o en el oscuro dormitorio de *La habitación de Ofelia [Ophelia's Zimmer]* (2015), entre otros montajes de Katie Mitchell, el realismo aparente de ese dentro-fuera tiene un frágil equilibrio que poco a poco se diluye, como lo hacen sus personajes, para dar paso al lenguaje simbólico con el que se expresa el inconsciente humano. El orden tiende al caos para ambas creadoras, aunque para la alemana la soledad sea un camino hacia el *Eros*, particularmente en su trabajo más tardío, mientras que para la británica esa soledad aboca en *Tánatos* en la inmensa mayoría de sus piezas. El humor es un aspecto fundamental en las últimas décadas de Pina Bausch, ingrediente que apenas se comparte en las propuestas tardías de Katie Mitchell.

Por otro lado, si bien la directora británica no privilegia el texto sobre los demás elementos expresivos, sí parte de este para estructurar la escenificación. En la danza teatro, sin embargo, se puede partir de una idea, de un ritmo o de una composición, entre otros muchos elementos, para la creación del espectáculo. Incluso para su teatro multimedia, donde lo visual se privilegia sobre lo auditivo, la directora parte siempre de la palabra escrita. Para *Waves* (2006), por ejemplo, Mitchell se apoya en el texto visual de Virginia Woolf con el fin de explorar la relación existente entre la danza y el teatro, las imágenes y la narratividad escénica (Cfr. Jefferies, 2011: 401). La directora siempre inicia el proceso de escenificación a partir de un texto fuente que analiza e interviene. Es posteriormente, a través del trabajo con el intérprete, de la indagación minuciosa del pasado de sus personajes, que ofrecerá al espectador un momento presente de su vida. El punto de partida de este objetivo en la narratividad surge de las preguntas que la directora plantea en la sala de ensayos en los que el actor es siempre un colaborador más en la creación y no un simple ejecutante. Este aspecto polifacético de la relación con sus equipos se reafirmará más tarde en su trabajo multimedia. Los actores, en un momento dado, pueden ser asistentes de cámara o creadores de sonido, por ejemplo, aspecto que se relaciona con los mundos internos y externos mencionados con anterioridad.

Del mismo modo, Pina Bausch, desde su visión exterior, realiza preguntas para obtener las respuestas a partir de la subjetividad interior del bailarín (Davies, 2009: 14). La coreógrafa comenzaba cualquier proceso en silencio, sin texto, sin música, solo con su mundo interno y el de sus bailarines como herramienta creativa para la búsqueda de aquello que se quería contar sin palabras. El cuestionamiento desde el silencio, en este sentido, fue una vía hacia su creación (Cfr. Bausch, 2008: 32). Katie Mitchell, al igual que Pina Bausch, es una directora que pregunta por encima todo. Los intérpretes, ya sea a través de la danza teatro de Pina Bausch o del teatro de Katie Mitchell, construyen sus personajes a través de su mundo interno y son las preguntas el vínculo con su mundo exterior. La creación se nutre para ambas de esa transferencia, por lo que, de nuevo, hay una necesidad mutua que hace tambalear la jerarquía totalitaria en el proceso. Ambas buscan una nueva forma de articular esa jerarquía del binomio director-actor y la redefinición de la sutil relación que existe entre todos los colaboradores escénicos (Davies, 2009: 15-16).

Las preguntas para Mitchell parten de un texto, aunque las respuestas no siempre se encuentren en este. Como se analizará en el capítulo 4, la creadora estudia la dramaturgia para construir imágenes sólidas acerca del pasado y futuro de los personajes, material que determina el comportamiento presente de estos sobre el escenario. Este trabajo permite al actor posicionarse en un momento dado del espacio-tiempo sin necesidad de invocar el pasado para hacer el presente posible. La importancia estriba en el estudio concreto del presente. La palabra es solo una posible manifestación de los deseos de los personajes, de la misma forma que lo fue para la coreógrafa, con la particular diferencia del abanico de posibilidades expresivas que esta le permitió la danza. Mitchell prioriza la claridad con la que dichos deseos se manifiestan corporalmente por encima del uso de la palabra para conseguirlos. Es justo en este punto donde la danza teatro tiene sus mayores aportaciones sobre la poética de Katie Mitchell. Más allá de los claros homenajes a Bausch en los hombres de tutú en *A dream play* (2005), en el lanzamiento de platos y de la gaviota en *The Seagull* (2006) o en los claveles de *En el sol radiante lleno de amor [Al Gran Sole Carico d'Amore]* (2009) – incorporados a la escenificación con la noticia de la muerte de la coreógrafa – la fuerza que Mitchell le otorga a la sucesión de imágenes es el nexo de unión con la danza teatro.

Mitchell trabaja sobre aquellos factores que determinan el comportamiento humano, de manera que sean estos los que potencien unas interpretaciones realistas, con el foco alejado de la palabra bien dicha:

Cuando piensas en los eventos que han marcado tu vida, por lo general, no recuerdas las palabras dichas. Recuerdas algunas frases o expresiones o imágenes de cómo estaban las personas sentadas, un primer plano de una taza con el vapor saliendo de la misma (...). Intentamos recrear estas estructuras vitales en la forma en la que los personajes expresan el texto en el escenario (Davies, 2009: 9).

También para Pina Bausch el espacio, el tiempo, la música, el texto, la coreografía e incluso las personalidades de sus intérpretes son componentes integrales que ayudan a comunicar aquello que las palabras por sí solas no alcanzan a expresar. Los detalles visuales y sonoros construyen el mensaje como lo hacen las palabras sobre el texto escrito. Afirma Mitchell haber encontrado una respuesta muy agresiva por parte de los críticos y algunos espectadores ante su trabajo y que, es posible, que esta se deba a dicho énfasis sobre el comportamiento por encima de la palabra. Dicha agresividad se

vivió en el Teatro Real de Madrid en 1998 tras una de las representaciones de Pina Bausch, *Nelken* (Cfr. Salas, 2014). En este estudio, lejos de caer en la búsqueda de las coincidencias vitales entre las creadoras, se desea rescatar el calado que las imágenes escénicas creadas por Bausch han tenido sobre las escenificaciones de Mitchell y su recepción más negativa entre los sectores conservadores de la danza y del teatro.

Lo cierto es que ambas directoras son hijas de una época de grandes cambios en los que, por un lado, el texto ha sido relegado a un componente más en la comunicación dentro del teatro y, por el otro, la rigidez de la danza se ha abierto a nuevas formas de expresión, incluida la palabra. Lo prioritario en las Artes Escénicas ha sido mantener viva la comunicación con los espectadores del presente. Sin embargo, el detalle y la complejidad con la que las coreógrafas pueden usar el espacio a través de los bailarines goza de una mayor libertad que el que es posible dentro del teatro, inmerso muchas veces a unas expectativas de narratividad aristotélica y de realismo naturalista que dejan poco margen expresivo. El uso del cuerpo del actor en la danza hace uso del ritmo, las dinámicas y los patrones de la abstracción para estructurar lo figurativo a su antojo en el espacio-tiempo de la escenificación. Ahí radica la fuerza de las propuestas coreográficas en la danza teatro de Pina Bausch. La coreógrafa rompe con los cánones establecidos y el cuerpo del intérprete será una fuente de amplia inspiración y creatividad, límite con el que Mitchell se topa al sentirse incapaz de disolver la figura humana a la manera en la que el expresionismo abstracto lo hace a través de la significación del color, la forma y la luz (Cfr. Davies, 2009: 19).

Las posibilidades que le ofrece la abstracción coreográfica no han hecho sino aumentar la dificultad que la directora británica encuentra por parte de algunos en la recepción de su teatro convencional. La influencia de la danza teatro en sus propuestas más corales, como *Three Sisters* (2003) o *Women of Troy* (2006), se refleja con claridad en sus primeros montajes multimedia y, en la medida en que estos evolucionan, la mirada impresionista descrita por la directora entroncará con lo que Lehmann desarrolla como la simultaneidad de signos (Cfr. 2006: 87). *Waves* (2006) tuvo su origen precisamente en las investigaciones de la directora como parte del NESTA y en la búsqueda de un texto no dramático para explorar la relación entre el teatro y la danza. Mitchell necesitaba imágenes contundentes, personajes y narrativa. En su paso por la Universidad estudió a Virginia Woolf y *The Waves* (1931), que ya entonces le fascinó, le pareció un buen punto de partida para trabajar con actores y bailarines (Cfr. Mitchell,

2006). Esta investigación sería el germen del montaje producido por el National Theatre de Londres. El hecho de que Mitchell partiese de la investigación coreográfica de la danza teatro fue el origen de sus descubrimientos en torno a la hibridación de lenguajes en su teatro multimedia. La directora encuentra en el lenguaje audiovisual una vía en la comunicación con el espectador contemporáneo, sin por ello alejarse del realismo naturalista de tradición *stanislavskiana* como técnica actoral para sus objetivos espectaculares.

A pesar de las notables diferencias que existen entre ambos medios de expresión en el marco de las Artes Escénicas, la danza teatro ofreció a la directora un camino hacía una mayor libertad expresiva en la que se privilegia lo visual en la recepción y la visión del mundo de sus personajes como eje de su narratividad escénica. Lo que para Mitchell fue motivo de admiración hacia una de las creadoras más influyentes de la escena contemporánea europea, como lo fue Pina Bausch, culminará, años más tarde, en una investigación más profunda en el marco del NESTA, fruto de la cual surge su derivación hacia el teatro multimedia objeto de este estudio. El influjo que la coreógrafa tiene sobre Mitchell no se detiene en sus aspectos formales, visibles en algunos de sus montajes, sino que entronca con la gestión horizontal de sus equipos creativos y con el concepto de dramaturgia *sinestésica*, aspectos ambos que se desarrollan en los apartados 3.2. y 4.3.2. de esta investigación.

2.3. La mirada del oprimido

Se completa este capítulo con el estudio de una mirada que acompaña a la directora desde sus inicios en la compañía universitaria feminista *Medusa*. La perspectiva del oprimido conforma, tras más de 90 montajes a su cargo, un elemento estructural de su consolidada poética y el tema principal de su trabajo teatral. Es preciso subrayar que el feminismo se ha considerado una manifestación de dicho tema, pues Mitchell no se detiene exclusivamente en la opresión de la mujer, sino que aborda las consecuencias del abuso de poder y de la violencia, con independencia del género de sus protagonistas. Este dato será relevante en el apartado 4.2., pues a partir de su segunda etapa en Alemania el realismo feminista conformará la temática general de los 13 espectáculos multimedia que se abordan en este estudio.

Es esta mirada singular y minuciosa la que ha llevado a la directora a cuestionarse el *statu quo* sobre la escena, desde la preproducción a la recepción, e incluso en el proceso y en la gestión de sus equipos. La controversia generada entre sus defensores y sus detractores gira precisamente en torno a la intervención de algunos clásicos como manifestación de su interés por dar voz a aquellos personajes que se quedaron a la sombra de los protagonistas en el texto dramático. En el caso de Mitchell hay una temática que se vincula con una corriente feminista que no solo lucha por los derechos de las mujeres, sino que defiende la dignidad de la mujer como ser humano por encima de su género, su raza, su inclinación sexual, su ideología, su procedencia, su estatus o su edad. Este cambio de paradigma lleva implícito un rechazo a cualquier totalitarismo como reflejo del patriarcado devastador impuesto durante siglos, cuyos efectos sobre la naturaleza son un ejemplo de la desigualdad y el sufrimiento vivido a lo largo de generaciones. Al intervenir los textos fuente aporta una lectura concreta y contemporánea y cuestiona tanto las propias estructuras dramáticas como el contexto del que provienen.

La creadora siente que la crítica es caprichosa cuando ataca su trabajo de vandalismo dramaturgico (Cfr. Higgins, 24-11-2007) y cuando le reprochan su insistente reflejo de una mujer aislada, deprimida, suicida o, por el contrario, empoderada o reaccionaria (Cfr. Enright, 2016). Encuentra cierta relación sospechosa entre la permanente acusación de radicalismo y la tendencia conservadora de las estructuras patriarcales dominantes. Según Mitchell los sistemas derivados del patriarcado están muy presentes en lo profundo de las estructuras sociales británicas (Cfr. Rebellato, 2014: 218). La directora denuncia el estado fragmentado del mundo escenificando historias muy concretas hiladas a través de la mirada solitaria de aquellos personajes que se encuentran al otro lado de los vencidos. Lejos quedan los héroes; en su lugar se escucha la voz de aquellos personajes que la historia relegó a la sombra de los marginados. Aunque la experiencia femenina será una cuestión fundamental en la poética multimedia de Mitchell, el hombre también se dibuja como una víctima más del totalitarismo patriarcal que la directora denuncia a través de su teatro. En este sentido, el recurrente motivo de la guerra en sus producciones, de la destrucción y la soledad de hombres esclavos de su entorno y de las decisiones de los poderosos con sus efectos sobre el medio ambiente responden a una crítica hacia los efectos devastadores que ejerce el patriarcado sobre el mundo.

Cuando Mitchell viajó al Este de Europa en 1989 hacía solo una semana de la caída del muro de Berlín. La visita tuvo un calado profundo en los aspectos más políticos y personales, a parte de los culturales, de la joven de 23 años. Casi dos décadas más tarde recordará:

En Tbilisi, por ejemplo, no pude apenas estudiar en la Escuela de Teatro de la Avenida de Rustaveli porque estaba siendo fumigada y redecorada con motivo de una manifestación. Los comunistas habían usado un gas tóxico para espantar a los manifestantes. También fue una época en la que los artistas que conocí estaban en plena vorágine de cambios sociales y políticos. Sus antiguas fórmulas de creación, con largos periodos de ensayos y demás, seguían intactas y no habían sufrido las dificultades económicas que sí experimentarían en el futuro, en la medida en que el capitalismo se impuso y la financiación se redujo o se suprimió de forma considerable. (Shevtsova, 2006: 5).

Esta relación con su entorno y con la tragedia que acarrea la guerra será, en muchas ocasiones, el detonante de otras producciones que no se analizan en este trabajo al no incorporar los audiovisuales. La crisis en Rwanda inspiró *Enrique VI: La batalla de la corona* [*Henry VI: The Battle for the Throne*] (1994); *Phoenician Women* (1996) y *The Oresteia* (1999) fueron respuestas a la guerra de Bosnia; *Iphigenia at Aulis* a la guerra en Iraq del 2004; y *Women of Troy* (2006) a la primera guerra de Oriente Medio y la invasión rusa de Lituania (Cfr. Delgado y Rebellato, 2010: 321). En cada uno de estos montajes Mitchell busca acercar al público británico a su realidad presente, para lo cual se le hace imprescindible la intervención dramaturgica con el fin de evitar aquellos elementos anacrónicos que alejan al espectador de las atroces consecuencias de la violencia, especialmente manifiesta sobre mujeres, niños y minorías marginales. Encuentra en los clásicos un medio antibelicista como arma de oposición contra el mundo que la rodea, cuestión latente en todo lo que dirige (Cfr. Giannachi y Luckhurst, 1999: 100).

Tras más de 30 años dirigiendo espectáculos, no deja de sorprender que esta británica, que también tuvo su paso por la Royal Shakespeare Company (RSC), no haya dirigido más que una pieza del Bardo, *Enrique VI: The Battle for the Throne* (1994). Ya entonces, Mitchell intervino el texto *shakespeariano* para cuestionar aspectos ocultos de la dramaturgia según su lectura feminista. El discurso totalitario de la narrativa, cuyos temas rondan la lucha por la dinastía, el reinado y el poder, quedaron alterados por la presencia y la voz de los personajes femeninos, trasladando el foco al sufrimiento que

acarrea dicha lucha desde su núcleo de convicción dramática (Cfr. Hodgdon, 1999: 13). Mitchell es rotunda en su opinión acerca de algunas dramaturgias de Shakespeare cuya perspectiva considera contraproducente para los escenarios del presente. De *Hamlet*, por citar un ejemplo, afirma considerarlo ofensivo desde el punto de vista feminista, pues encuentra nociva la idea de perpetuar la celebración del héroe deprimido y violento en la cultura (Cfr. Enright, 2016). La directora comprende los motivos por los que ciertos clásicos y personajes masculinos se siguen representando, pero cree necesario aportar una mirada crítica hacia los arquetipos que se transmiten a través de la cultura y que, desde una perspectiva feminista, son inadmisibles.

Esta convicción la llevó a trabajar junto a la dramaturga Alice Birch en su *Ophelia's Zimmer* (2015) estrenada en el teatro Schaubühne de Berlín. Con una escenografía de Chloe Lanford, las tres creadoras se juntaron para plantearse el papel de Ofelia en la tragedia shakesperiana. Las cinco escenas originales se mantuvieron en la pieza para reconstruir la vida de esta adolescente en los confines de su dormitorio en Elsinor. Sometida a los deseos de su padre, el rey Claudio, de Hamlet y su hermano, pasa el tiempo encerrada en su dormitorio – que recuerda a más a una pecera –, cosiendo y leyendo, víctima de pesadillas nocturnas y fantaseando con desaparecer de un mundo en el que lo único que se espera de ella es sonreír y obedecer. El suicidio final de la joven lejos queda de la imagen dulce y apacible que describe Gertrudis en el acto cuarto, o del cuadro romántico del pintor John Everett Millais. Mitchell muestra sin escrúpulos, con la veracidad minuciosa e hiperrealista²³ que la caracteriza, el dolor de la brutal muerte de Ofelia, hecho que en la pieza original queda silenciado.

En la medida que se afianza su carrera, especialmente a través de su experiencia en Alemania, su trabajo se concentrará en torno a la experiencia femenina (Cfr. Enright, 2016). Este interés nace de un contexto en el que se reclama la voz de la mujer en la sociedad. Sin embargo, la claridad con la que la directora se reafirma al respecto en los últimos 13 años, en particular a través de su teatro multimedia, ha sido un proceso lento que se ha manifestado con la consolidación de su carrera. Si Mitchell siente hoy, más que nunca, su responsabilidad hacia los cambios necesarios para alcanzar una verdadera igualdad de género en su profesión es debido a su experiencia sobre las tablas y a una

²³ Si bien el término hace alusión a la corriente pictórica que nace a finales de los años 60 del pasado siglo en un intento por captar de la realidad lo que la fotografía no alcanza, es decir, la búsqueda por mostrar lo que no se puede ver a simple vista, se adecua a los objetivos del teatro de la directora. El término se utiliza a lo largo de la investigación.

reflexión vital que la acompaña desde sus estudios universitarios. En una entrevista con la directora, Sarah Crompton recapitula:

Ella afirma que le solían decir “¡Cállate, Hedda!” cuando hacía referencia a cualquier desigualdad, en sus inicios como asistente de dirección en la Royal Shakespeare Company. “He pasado toda mi carrera evitando hablar sobre estos temas. Creo que esto les ocurre a muchas mujeres porque es desaconsejable el mantener este tipo de conversaciones. Pero ahora soy mayor y soy un ejemplo para muchas, así que me siento en la responsabilidad de determinarme políticamente en lo que se refiere a mi género (17-1-2016).

Un ejemplo de este afianzamiento de su mirada es la revisión del texto de Thomas Heywood *A Woman Killed with Kindness* (1607). En sus colaboraciones con la RSC llevó a escena el texto isabelino en 1991 para revisarlo 20 años más tarde en una nueva producción del National Theatre, que Rosemary Malague describe como un “poderoso evento teatral feminista” (2013: 623). Dos décadas después de su estreno en el Pit Theatre de Londres, la directora se reafirma en una lectura no convencional de la pieza, pero en esta ocasión prioriza las dimensiones y circunstancias de sus personajes femeninos a través de la creación de imágenes que no están presentes en el texto de Heywood. Mitchell aúna las dos tramas para recrearse en una nueva fábula que rescata lo invisible, lo no dicho por su autor hace cuatro siglos. Los recursos de los que dispone en esta segunda ocasión le permiten detenerse en el mundo interno de los personajes de Anne y Susan a través del naturalismo *stavislavskiano* en su interpretación. La directora resuelve sus objetivos mediante las posibilidades que le otorga la intervención *sinestésica* del texto fuente. Si bien en esta ocasión no trabajará con audiovisuales, los trabajos previos de *Waves* (2006), *Attempts on her life* (2007) y *...some trace of her* (2008) – primera trilogía de un grupo de colaboradores que buscó la investigación del lenguaje cinematográfico en la escena –influirían en la búsqueda de imágenes como solución en la comunicación con el espectador contemporáneo. A pesar de que en este epígrafe no se desarrollan las posibilidades escénicas que le ofrecen los recursos multimedia, sí se ofrece un primer apunte de cómo la directora halla respuesta espectacular a sus motivaciones feministas en la intervención hacia una dramaturgia *sinestésica* y en el detalle que le posibilita el lenguaje filmico.

Esta triple experiencia multimedia, clave en su carrera desde el punto de vista del objeto de esta tesis, tiene una estrecha relación con su mirada feminista. Tanto en el proceso de trabajo como en la relación y comunicación que establece con los actores y

sus personajes, la directora plantea un cambio de paradigma desde los cimientos hasta la recepción del mensaje. Los cánones clásicos se difuminan ante la mirada contemporánea de la creadora. Las estructuras rígidas de un pensamiento patriarcal buscan el movimiento y la flexibilidad de los nuevos lenguajes, y Katie Mitchell no se queda al margen de esta transformación:

Tras 30 años de trabajo he llegado a la conclusión de que la percepción y la experiencia femenina son posiblemente diferentes a la masculina, de donde se deduce que las formas teatrales que utiliza la mujer deberían ser diferentes a aquellas elegidas por hombres, y como las formas dominantes son masculinas, tal vez deberíamos plantearnos experimentar con posibles alternativas formales de nuestra propia experiencia (Rebellato, 2014: 218).

Esta percepción del teatro determina los vínculos que establece con su elenco y con su equipo habitual de colaboradores. Las relaciones se tiñen las unas de las otras, primando la horizontalidad, aunque, para la consecución de los objetivos escénicos, los límites son conceptualmente claros. El espectador es, por un lado, testigo de la creación, y por el otro, constructor del significado último de la pieza. Los actores son intérpretes y co-creadores de la realidad escénica, como también son técnicos, operadores de cámara y sonidistas, que dismantelan la ficción que se desarrolla sobre la pantalla.

La visión feminista de la directora se manifiesta con mayor rotundidad a partir de estos tres montajes multimedia, con independencia del uso audiovisual en la escena. El hecho de plantearse nuevas formas de transmitir el mundo interno de sus personajes supondrá un antes y un después en su producción. Esto se reflejará en una sucesión de espectáculos en los que esta perspectiva feminista será motivo de la lectura personal y contemporánea de los clásicos. En *Women of Troy* (2007), por ejemplo:

Había más mujeres que hombres sobre el escenario – todavía poco habitual en el teatro – y cuyo trabajo estaba dirigido por una mujer, enfocándose en la confusión, el miedo y la fuerza de los personajes femeninos (Higgins, 24-11-2007).

Tras su propuesta realista de *Pains of Youth* (2009) y la surrealista visión de *La bella y la bestia [The Beauty and the Beast]* (2010), ambas producidas por el National Theatre, viajará invitada a la Schauspielhaus de Colonia para formar parte de su programación. Fueron precisamente sus montajes de *Waves* (2006) y *Women of Troy* (2007) los que atrajeron la atención de los programadores de Colonia que buscaban una

pieza que combinase cine, interpretación y música (Cfr. Connolly, 2009). *Wunschkonzert* (2008), de Franz Xaver Kroetz, fue el texto que la llevó a ser la primera directora británica en participar en el Theaterreffen de Berlín tras ser seleccionada por el jurado de la Schauspielhaus como “una de las diez mejores producciones en lengua alemana de 2008” (Trueman, 26-2-2016). La libertad que encuentra en el país germánico reafirmará la poética de Mitchell no solo en el uso de las herramientas, que descubre a través del trabajo multimedia junto a Leo Warner y en las posibilidades de la fragmentación fabular y la deconstrucción escénica, sino también en esa percepción personal que distingue la experiencia femenina de la masculina imperante en la sociedad y en el arte. *Wunschkonzert* (2008) será solo el comienzo de una larga sucesión de montajes en los que los primeros planos, el realismo escenográfico e interpretativo, el universo sonoro y la edición cinematográfica en directo se convertirán en sus recursos principales para manifestar la forma de percibir el mundo de sus protagonistas. El intento de capturar un estado de conciencia, que ya se intuía en *A Dream Play* (2005), será un objetivo consciente en sus propuestas multimedia en Alemania.

Tanto en su trabajo teatral como en sus óperas –que no se abordan en este estudio – *Written on Skin [Escrito en la piel]* (2013), *Alcina* (2015), *Pelear y Melisande [Phelleas et Mellisande]* (2016) o *Lucia de Lammermoor* (2016), entre otras, se aprecia un notable *crescendo* en la revisión feminista de los mitos clásicos sobre la escena. Mitchell observa que en la ópera se evidencia con mayor claridad el contexto en el que las piezas fueron escritas, una era en la que las mujeres vivían oprimidas mientras las fantasías de los hombres se proyectaban intensamente en la cultura. Mitchell se pregunta:

¿Cómo ven las mujeres de hoy día a esos personajes femeninos? (...) ¿Podemos comprender a Melisande bajo los estándares de las mujeres contemporáneas? En muchas producciones ella es una inexplicable mujer fatal. Me gustaría profundizar en esto y preguntarme: ¿Quién es esta mujer? ¿Qué le ocurrió? Quiero adentrarme en la oscuridad de esa familia y cuestionarla en profundidad (Duchêne, 15-5-2016).

Es razonable observar cómo, del mismo modo que incide en esta mirada contemporánea de los personajes femeninos clásicos, aumenta la intervención dramática y la deconstrucción para apoyar el sentido profundo de sus propuestas. A medida que la directora encuentra una mayor libertad expresiva, sobre todo en Alemania, sus montajes se reafirman feministas. Sin perder el rigor minucioso e hiperrealista que caracteriza su evolución, sus lecturas se encaminan a plasmar la

desigualdad de los sistemas totalitarios y la violación permanente de la dignidad humana, manifiesta sobre todo en las protagonistas de sus historias. En palabras de la propia Katie Mitchell: “El debate en torno a mi género es interesante, ¿verdad? ¿Soy considerada una mujer que dirige obras o solo una persona más en la creación teatral?” (Rebellato, 2014: 218). Desde el punto de vista que atañe a esta investigación ninguna de las dos posibles respuestas abarca la complejidad de las aportaciones de Mitchell sobre la escena contemporánea.

Hasta aquí, el lector ha podido realizar un primer acercamiento a la poética general de la directora. Se ha mantenido fiel a una línea naturalista perfilada en la medida en que maduraba su trabajo, hallando las respuestas en la tradición *stanislavskiana* y en los últimos descubrimientos científicos en torno a la emoción. El texto, a su vez, ha sufrido un proceso de intervención dramaturgística directamente proporcional a la búsqueda de mimesis con la realidad o, al menos, con la manera particular de percibirla por parte de sus personajes. Del mismo modo, se halla una perspectiva feminista que no ha cesado de afianzarse, vinculada a dicha intervención, a la narratividad y a ciertas temáticas que se repiten en unas escenificaciones características, resultado del trabajo colaborativo con los mismos equipos artísticos durante décadas.

Una vez establecido el contexto que enmarca la trayectoria personal de Katie Mitchell en el marco de la corriente multimedia teatral, se procede a describir las 13 escenificaciones objeto de estudio, así como la gestión de los equipos artísticos que las hace posibles.

Capítulo 3

Derivación plástica hacia el multimedia

*No hago cine, traslado a los grandes teatros
de hoy el lenguaje de los teatros estudio de
comienzos del siglo XX.
(Mitchell, 2013)*

Se aborda en el último capítulo de la primera parte la transformación del concepto de la escenificación de Katie Mitchell. La directora incorpora el audiovisual a la escena con una clara función dramática, como ya habrá ocasión de comprobar, con el fin de adecuarse con mayor precisión a su núcleo de convicción dramática y trabajar la narratividad escénica con más fidelidad al texto fuente. Junto a estos, incorpora otros lenguajes objeto de estudio en este bloque. El número de propuestas escénicas con audiovisuales, desde *Waves* (2006) hasta *La maladie de la mort* (2018), comprende 13 montajes, número suficiente para apreciar la evolución del uso de los mismos en el teatro de Mitchell, la función que cumplen y su aportación a la escena contemporánea.

Una vez descrito el recorrido profesional y analizadas las principales influencias, las herramientas de su praxis y la visión bajo la que realiza sus lecturas – véanse: el naturalismo, la investigación en torno a la biología de las emociones, la danza teatro y la mirada del oprimido de sus escenificaciones – se posee una panorámica más clara de su poética. Tras esta introducción, se describen, por un lado, las 13 escenificaciones objeto de la tesis, acompañadas de fotografías como soporte visual de la investigación; y por el otro, la gestión de los equipos con los que trabaja. Asimismo, en el Anexo II el lector podrá encontrar cada una de las fichas artísticas que completan el testimonio de sus estrenos. Concluido este capítulo descriptivo, se abordará la segunda parte, la investigación de los elementos más sustantivos, tanto en la poética multimedia de la directora como en su aportación al teatro contemporáneo.

Quedarían por determinar las causas que la llevan al uso del audiovisual en sus escenificaciones y las razones que hacen considerar su teatro multimedia una derivación

y no una evolución de su carrera. Es importante subrayar que, a partir de *Waves* (2006), Mitchell encuentra en el audiovisual un medio en la comunicación con el espectador que le aportará significación a sus propuestas, pero no por ello excluye otras fórmulas más convencionales como estrategias en la narración escénica según sus objetivos planteados. Con *Pulmones [Atmen]* (2013), como ejemplo significativo, sorprenderá la imagen estática de dos actores sobre unas bicicletas que no van a ninguna parte, frente a *Die Gelbe Tapete* (2013) del mismo año o *Reise durch Die Nacht* (2012) de un año antes, producciones ambas en las que el espectador tiene, por el contrario, la libertad de elegir dónde posar su mirada en unas propuestas fragmentadas y dinámicas. Con *Atmen* (2013) la palabra cobra relevancia en una escenificación en la que el único movimiento es el generado por el pedaleo que permite la iluminación escénica, reflejo de una generación perdida, incapaz de reaccionar ante la hecatombe ecológica del nuevo siglo. En consecuencia, este estudio comprende y aborda el análisis de la dramaturgia de la imagen de su teatro multimedia desde la perspectiva abierta del hecho escénico, no como un análisis de cada una de las producciones multimedia como hechos aislados.

La razón principal por la que se produce esta derivación surge de un paulatino proceso de desencanto que tocaría techo con la recepción de *The Seagull* (2006). Las dificultades y la fuerte reacción de la crítica y el público de los años precedentes a esta escenificación serían un impulso para ampliar su formación y sus recursos habituales, buscar nuevos lenguajes escénicos y hallar una nueva vía de investigación en el marco del *National Endowment for Science, Technology and the Arts* (NESTA). La directora necesitó revisar su formación *stanislavskiana*, pero, ante la frustración de la recepción de su teatro, amplió su mirada con los nuevos descubrimientos de la neurociencia, la historia de la pintura y la danza contemporánea, las ideas del movimiento Dogme 95 en el cine y los experimentos *performativos* de John Cage (Cfr. Delgado y Rebellato, 2010: 330). Algunas de estas ideas se reflejan en *Cantos nocturnos [Nightsongs]* (2002) con un diseño de sonido improvisado y en directo en la línea de Dogme 95, dando paso a *Three Sisters* (2003) e *Iphigenia at Aulis* (2004), en las que, a pesar de ser menos libre en la incorporación de sus descubrimientos, ya se ha observado cómo recurrió a la biología de las emociones en la dirección de sus actores.

No obstante, el cambio profundo surge a partir de la necesidad de explorar las corrientes de conciencia y la percepción del mundo de sus personajes más allá de las palabras. La génesis de la técnica multimedia de Mitchell nace, por tanto, de la

búsqueda de un texto que le permitiese ahondar en dicha subjetividad, hecho que la alejó de la dramaturgia clásica para encontrar en la novela modernista de Virginia Woolf *The Waves* (1931) la clave de la visión singular y novedosa posterior de su teatro multimedia. Afirmará al respecto:

El objetivo principal en los ensayos era acercar lo máximo posible la producción a la corriente de conciencia que se plantea en la novela. Nos dimos cuenta que la única forma de conseguirlo era adentrándonos en las cabezas de los protagonistas. Así fue cómo surgió el audiovisual, pues nos permitía los primeros planos y una cercanía tal que el espectador podía percibir el temblor de un ojo o los movimientos imperceptibles de los 200 músculos del rostro humano (Rebellato, 2014: 219).

Es decir, la esencia de su trabajo parte de la selección de unos textos²⁴ que le facilitan dicha perspectiva y exploración; de ahí que la adaptación de *The Waves* (1931) supusiese una alternativa radical a lo que Mitchell percibía como el estrechamiento de los horizontes del naturalismo convencional (Cfr. Fowler, 2018: 98). Esta perspectiva requirió de un tipo de intervención dramaturgica que privilegió el valor de la imagen y del espacio sonoro por encima del diálogo. Por el contrario, los textos seleccionados para sus escenificaciones convencionales se alejarán de esta inmersión en los procesos inconscientes y requerirán de un trabajo dramaturgico muy diferente, a pesar de que prevalezcan tanto su visión feminista como su método naturalista. Esta investigación pone en relieve dichas discrepancias al tiempo que recupera el valor sinigual del análisis naturalista del texto y su aplicación a la gestión de equipos y al trabajo con el actor.

Paradójicamente, mientras que la creadora se enfocaba en trasladar la corriente de conciencia presente en la novela de Woolf al espectador, la innovación más visible e inmediata surgió de su estrategia intermedial; de ahí que el contenido sea inseparable del continente que le dio la forma, aunque ambos aspectos se analicen por separado en los capítulos 4 y 5 de esta investigación. Mitchell materializó los estados de conciencia de los seis personajes protagonistas a través de las técnicas prestadas del cine y la radio, utilizadas en directo, bajo la mirada del espectador y como vehículo de transmisión de la subjetividad de sus personajes. La cercanía de la cámara, las técnicas de fragmentación del montaje cinematográfico y la proyección en directo, serían las herramientas que le facilitasen mostrar el punto de vista de los personajes oprimidos tratados en el capítulo anterior. Con este fin, Mitchell aprovecha la posibilidad de

²⁴ Este aspecto se desarrolla en el capítulo 4.

recrearse en los primerísimos primeros planos²⁵ y de llevar el foco a los detalles que habitualmente no se aprecian en un patio de butacas para 700 personas, pero sin perder la comunicación entre el emisor y el receptor propia del teatro. Para la directora la cámara favorece una ampliación de dichos horizontes naturalistas convencionales, acercando la mirada del espectador al detalle del comportamiento: el temblor de un ojo, el movimiento casi imperceptible de un músculo del rostro. El audiovisual también le permite transmitir la subjetividad de la mirada de sus personajes mediante el contraste de las diferentes perspectivas que ofrece la cámara.

Esta posibilidad deriva en la hibridación de lenguajes en *Waves* (2006), montaje poco habitual para la escena del National Theatre, pero que le permitió separar dos aspectos fundamentales de su trabajo: el hiperrealismo y la subjetividad sobre la pantalla; y la profundidad del trabajo actoral, sobre la escena. El creador audiovisual Leo Warner subraya el riesgo y la precisión que requieren estos montajes, aspecto que, por otro lado, los hace tan cautivadores para el espectador (Cfr. Trueman, 26-2-2016). En este punto, se rescatan aquellos referentes de teatro físico y de la danza teatro que inspiraron a Mitchell en anteriores producciones. El inconsciente manifiesto a través del espacio sonoro y visual del teatro más antropológico o el expresionismo de Pina Bausch se combinan con el acercamiento hiperrealista de la cámara. La precisión de lo que ocurre sobre la escena requiere de una técnica actoral que no dejará margen a la inspiración de la memoria emotiva, por lo que el método de las acciones físicas será la herramienta principal en la dirección de actores del teatro multimedia. Asimismo, el éxito de las escenificaciones dependerá del rigor de una agogía compleja entre cámaras, técnicos, regidores y actores. El riesgo se hace más palpable en aquellos montajes en los que todo lo que se edita sobre la gran pantalla queda a la vista del público, dejando a este la libertad de elegir dónde mirar y en qué momento.

Sin embargo, no todos sus montajes audiovisuales se rigen por las mismas reglas, aunque se encuentren motivos que se repitan una y otra vez. Después de 13 años de investigación sobre los escenarios, la mezcla de lenguajes se ha desarrollado hasta alcanzar una técnica propia, singular y compleja en la que distinguen con claridad dos etapas de su evolución: por un lado, la etapa experimental en Inglaterra; y por el otro, la consolidación de lo que denomina como los *live cinema shows*, que inicia su desarrollo en Alemania a partir de la programación de *Wunschkonzert* (2009) en el Berliner

²⁵ Planos más cerrados que el denominado primer plano, desde la base del mentón hasta la punta de la cabeza (véase Anexo VII).

Theatertreffen. Desde lo que Lyn Gardner describía como “una nueva forma de arte” (4-12-2006) tras el estreno de *Waves* (2006) en el National Theatre, el binomio Mitchell y Warner no ha dejado de experimentar, con mayor o menor éxito, en torno a la síntesis entre la escena y la pantalla. El equilibrio estriba en evitar que el alarde tecnológico eclipse por completo el origen mismo de la creación, o que la imagen cinematográfica anule lo que sucede sobre el escenario, con un claro dominio de la acción sobre pantalla frente a la acción sobre escenario. De ahí que las notables diferencias entre un espectáculo y otro obliguen a considerar la incorporación de la cámara en los montajes de Katie Mitchell como una derivación de su trabajo anterior.

La directora, ni es fiel al uso de la cámara en escena en los últimos años, ni se ciñe a una sola perspectiva desde la que narrar. Se halla, eso sí, un interés particular en torno a la fragmentación fabular, la interpretación desdoblada de personajes y a la deconstrucción dramaturgica y escénica que se reitera de forma diversa en todas sus piezas multimedia. Esta es la singular aportación que diferencia el naturalismo de sus trabajos teatrales convencionales, de aquellos en los que los lenguajes fílmico y escénico se fusionan. Lo que caracteriza la poética de Mitchell en sus producciones multimedia es, precisamente, la forma en la que disloca el acto de la representación del producto final para resaltar el artificio que existe detrás de la ficción. Esta técnica de escenificación se manifiesta en todos los elementos que componen el espectáculo, desde la dramaturgia textual y espacial, hasta la dirección de actores. La paradoja radica en el valor intrínseco de un naturalismo fragmentado que termina de elaborarse a través de la recepción teatral.

3.1. Las escenificaciones multimedia

Una vez aclarado el germen dramaturgico y narrativo de la incorporación de los audiovisuales a una parte sustancial del teatro de Katie Mitchell, se procede a describir los 13 montajes con el fin de facilitar el análisis posterior.

3.1.1. *Waves* (2006)

Estreno: 18 de noviembre del 2006, Cottesloe Theatre del National Theatre de Londres

Se trata del primer montaje multimedia de la directora, tan experimental y arriesgado como la novela que escenifica, *The Waves* (1931). El reto de llevar a escena lo que para muchos es la obra maestra de Virginia Woolf fue la principal motivación que llevaría a Mitchell a trabajar con su equipo de colaboradores habitual en la creación de un espectáculo sin precedentes en la escena británica. La producción supuso el primer encuentro entre la directora y el diseñador audiovisual Leo Warner. Ambos, junto a los ocho actores del elenco, la escenógrafa Vicki Mortimer, la iluminadora Paule Constable, el diseñador de sonido Gareth Fry y el compositor Paul Clark, crearon colectivamente esta pieza híbrida para ser estrenada el 16 de noviembre del 2006 en el teatro Cottesloe del National Theatre.



Fig.1. *Waves* (2006). Fotografía de Donald Cooper. Recuperada el 29 de noviembre de 2018 de <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-katie-mitchells-theatre>

Waves (2006) traslada a escena la experiencia vital de seis amigos – Bernard, Jinny, Louis, Neville, Rhoda y Susan – a lo largo de 40 años en la Inglaterra de 1930. Fiel a la novela original de Virginia Woolf, Mitchell narra los sucesos que marcan sus vidas, a través de la corriente de conciencia de los mismos, con la salvedad de poder trasladar a imágenes y sonidos una gran parte del contenido escrito del texto fuente. Interrumpe también los pensamientos de cada uno de los protagonistas con interludios que describen el movimiento del sol frente al mar a lo largo de un día, desde el amanecer hasta el atardecer. Estas elipsis estructuran la narrativa en siete etapas que

pasan del parvulario al colegio, la adolescencia, la universidad y la madurez con sus distintos obstáculos, desde el matrimonio, la homosexualidad y la separación o el enfrentamiento con la enfermedad y la vejez, hasta el duelo fruto de la muerte de Percival, compañero del grupo, o del imprevisto suicidio de Rhoda.

Para escenificar el complejo entramado de geografías biográficas y el paso del tiempo, Vicki Mortimer diseña un espacio escénico que permite el constante juego actoral bajo el referente de las primeras salas de grabación radiofónicas. Una mesa alargada rectangular ocupa el centro del escenario equipada con pequeñas lámparas flexibles para delimitar las áreas de iluminación y con micrófonos desde los cuales se amplifican, a modo de radionovela, los pensamientos de los personajes. En los laterales se erigen dos grandes estanterías plagadas de los más variados objetos de utilería, accesibles para que los actores construyan las escenas fragmentadas de los recuerdos, sueños y vivencias de sus personajes ante las cámaras, también manipuladas por ellos. Del mismo modo, dos micrófonos de pie y cajones con diferentes gravillas facilitan la creación de los sonidos en directo que acompañan el realismo de lo cotidiano. La pantalla se sitúa detrás, por encima del espacio de actuación, de manera que el espectador tiene una recepción simultánea de la acción escénica y de su proyección, editada en directo, en permanente tensión de equilibrio. El único material pregrabado consiste en distintos planos generales del mar y sus olas que, acompañados de la voz en *off* de la actriz Liz Kettle, estructuran temporalmente la narrativa en las siete fases ya mencionadas.

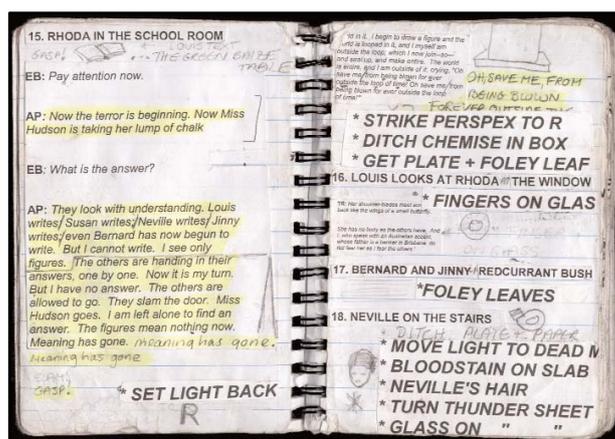


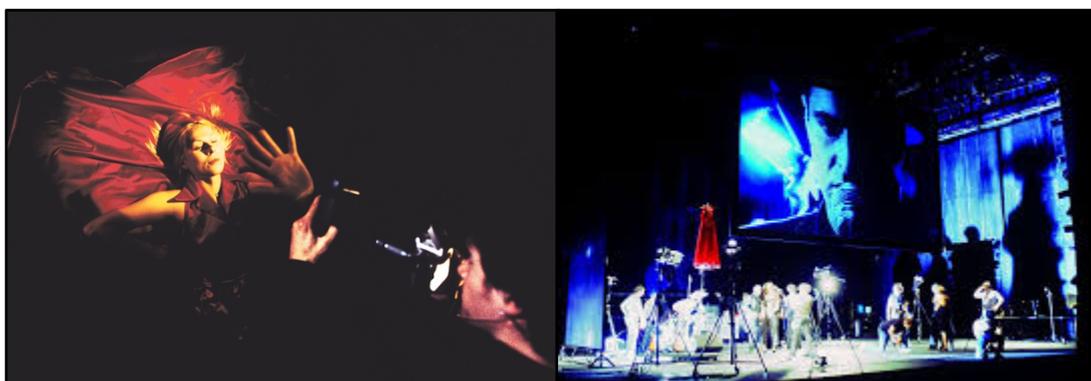
Fig.2. Imagen del cuaderno con las anotaciones de la actriz Anastasia Hille utilizado durante las representaciones. Material cedido por los archivos del National Theatre.

La banda sonora de Paul Clark, interpretada por un cuarteto de cuerda en directo, genera la atmósfera de cada escena y da cohesión a la fragmentación fabular y a la deconstrucción escénica, en un espectáculo de 2 horas y 40 minutos aclamado por el público inglés por su carácter innovador en el marco del teatro multimedia. Este espectáculo sería el motivo de su invitación a la Schauspielhaus de Colonia tres años más tarde, hecho que le abriría las puertas de Europa.

3.1.2. *Attempts on her Life* (2007)

Estreno: 14 de marzo del 2007, The Lyttelton Theatre del National Theatre de Londres

Tras un primer montaje en el Piccolo Teatro de Milán titulado *Tracce di Anne* (1999), con *Attempts on her life* (2007) Mitchell escenifica por segunda vez el texto de Martin Crimp. Esta es la segunda producción multimedia de la directora en el seno del National Theatre de Londres que se estrena el 14 de marzo del 2007 en el teatro Lyttelton, de dimensiones tres veces más grandes que el Cottesloe Theatre. Junto al mismo equipo de colaboradores y un elenco de 11 actores y actrices, entre los cuales se encontraban cinco de los intérpretes de *Waves* (2006), Mitchell traslada la realidad política del contexto del texto de Crimp a la década que transcurre entre 1997 y el 2007.



Figs. 3 y 4. *Attempts on her life* (2007). Fotografía de Stephen Cummiskey. National Theatre Archives.

El autor desarrolla 17 cuadros de forma no lineal y sin personajes definidos para reflejar la deshumanización propia de la globalización y de la digitalización, hechos que se manifestarán, aún con mayor fuerza, en la realidad del espectador al que la directora se dirige. Los cuadros toman formas diversas que varían desde el monólogo descriptivo o el diálogo de un programa televisivo sensacionalista, hasta un anuncio comercial o la

letra de una canción pop. El hilo conductor es el personaje de Anna – Anne, Anny, Anushka – que, si bien nunca aparece en la obra, será el personaje del que todos hablen y que adquiere distintas formas (terrorista internacional, actriz porno, artista suicida, refugiada o incluso de un nuevo modelo de coche descapotable, entre otras).

Para llevar a cabo esta propuesta, Katie Mitchell apuesta de nuevo por un espacio multidisciplinar que permite el juego escénico de los actores y la recreación de los 17 diferentes ambientes con el paso de uno a otro en la mayor brevedad posible, en un espectáculo multimedia de dos horas de duración. Aunque la técnica de creación de imágenes fuese la misma que en el anterior montaje híbrido de la directora, esta vez prescindió por completo de la creación del sonido en directo característico de *Waves* (2006). Una gran pantalla ocupó el fondo derecho del escenario en un espacio abierto carente de los elementos habituales que aforan el teatro, dejando a la vista del público las paredes, las varas y las luminarias del mismo. A la izquierda del escenario se erige un espacio destinado a la creación de música pop *rock* en directo con un corpóreo móvil que se utiliza de fondo según el plano que se busque proyectar. Las cámaras forman parte ostensible del espacio escénico, así como los focos cinematográficos, elementos manipulados por los intérpretes para la proyección en directo de cada una de las escenas. Una plataforma alargada con un sistema mecánico de elevación en la embocadura del teatro Lyttelton sorprende, al principio y al final de la representación, con la entrada y el mutis de los 11 intérpretes que conforman el coro de la pieza deconstruida de Crimp.

El resultado fue una sátira multimedia influenciada por el teatro contemporáneo alemán. La directora se alejó por completo de su línea de interpretación realista habitual y no tuvo la acogida esperada ni por la prensa ni por el público.

3.1.3. ...some trace of her (2008)

Estreno: 30 de julio del 2008, Cottesloe Theatre del National Theatre de Londres

Tras la experiencia de llevar a escena la novela de *The Waves* (1931), Mitchell utiliza *El idiota* (1869) de Fiodor Dostoyevski para crear un nuevo texto dramático a partir de la novela y profundizar en el uso del audiovisual sobre el escenario del teatro Cottesloe del National Theatre. Esta no será la primera ni la última vez que se escenifique la novela rusa, que será representada en los más diversos estilos, desde el

musical hasta la danza clásica. En España, por ejemplo, se estrenó una versión de Miguel del Arco en el 2016 y en el 2019 más recientemente se ha exhibido en el Teatro María Guerrero del Centro Dramático Nacional bajo la dirección de Gerardo Vera.



Figs.5 y 6. ...some trace of her (2008). Fotografías de Stephen Cummiskey. National Theatre Archives.

Katie Mitchell centra la trama en las vivencias interiores del Príncipe Myshkin, arquetipo de la bondad que se verá preso de su propia locura en el contexto corrupto de la sociedad de San Petersburgo. La inocencia del personaje choca con la frivolidad de su entorno, pero también le lleva a entablar relaciones fatales con dos mujeres, la aristócrata Aglaya Ivanovna y la auto-destructiva Natasya Filipovna. La directora, fiel al contexto descrito en la novela, encuentra en el uso de la cámara una herramienta para trasladar al espectador la subjetividad del personaje protagonista, a lo largo de la fábula y a través de la cercanía de los primeros planos y del hiperrealismo capturado en la pantalla. La adaptación, no obstante, se somete a un proceso de deconstrucción que manifiesta la lectura concreta y contemporánea de la directora, de ahí que el título de la propuesta se aleje del original.

Tras el fracaso de *Attempts on her Life* (2007), Mitchell y Warner retoman los objetivos de *Waves* (2006) y conceptualizan lo que denominan los *live cinema shows*, donde el espectador es testigo de los procesos de creación de las secuencias que se proyectan y de su simultaneidad. La hora y media de espectáculo recibe una crítica desigual en Inglaterra, pero afianzará los cimientos de las futuras escenificaciones europeas. A pesar del cambio en los ocho intérpretes, el resto de colaboradores del

equipo artístico se mantiene al afrontar su tercera producción multimedia junto a la directora. El espacio escénico aún no manifiesta la complejidad realista de futuros montajes. Mitchell incide en la idea polivalente y lúdica de los dos espectáculos multimedia que le preceden, con abundante utilería empleada según el plano que se quiere proyectar y situada en estanterías a los lados. Desde unas mesas laterales, los actores acompañan cada plano con los sonidos consecuentes bajo la técnica *Foley*²⁶ de la postproducción cinematográfica. La pantalla se eleva por detrás de la acción escénica y un cuarteto de cuerda acompaña las secuencias con música en directo compuesta por el incondicional Paul Clark. Los espacios dramáticos se solapan mediante el movimiento de corpóreos, suelos, mobiliario y utilería de planta, creando así una escenografía semifija que manifiesta espacios realistas simultáneos para la edición en directo de la fábula bajo las premisas de fragmentación propias del cine.

3.1.4. *Wunschkonzert* (2009)

Estreno: 5 de diciembre del 2008, Schauspiel Köln de Colonia.



Fig.7. *Wunschkonzert* (2009) Fotografía de Leo Warner (2008), Schauspielhaus, Colonia. Recuperada el 29 de octubre de 2017 de <http://59productions.co.uk/project/request-programme-wunschkonzert>

²⁶ Los efectos *Foley* son aquellos que buscan la recreación de sonidos que por diversos motivos no pudieron ser recogidos en el momento de la grabación audiovisual de la escena.

En *Wunschkonzert* (1973), Franz Xaver Kroetz observa con escrúpulo los hábitos diarios de una mujer tras su llegada al hogar, después de un día gris en su oficina y poco antes de quitarse la vida. El programa de radio que esta escucha, concierto a la carta, dará título a una propuesta que denuncia el silenciamiento de una realidad social y económica tan despiadada como incómoda. El dramaturgo visibiliza en un texto sin diálogo la soledad cotidiana y anodina de Fräulein Rasch en un documento de lo que él mismo denomina como el proletariado de los que carecen de habla. Mitchell encontrará en este texto una temática con la que se sentirá afín y con cuya escenificación, producida por la Schauspielhaus de Colonia, será la primera directora británica en participar en el aclamado Berliner Theatertreffen; y es que con *Wunschkonzert* (2009) Katie Mitchell sienta las bases de un teatro sin precedentes en la escena contemporánea europea.

La escenificación multimedia se ciñe a la dramaturgia visual planteada por Kroetz, en un texto sustentado en las acotaciones potencialmente dramáticas y sin diálogo, al que Mitchell, junto con la dramaturgista Rita Thiele, añade la interpretación en directo del programa de radio que escucha su protagonista y algunos recuerdos de la misma a modo de secuencias retrospectivas. La directora ofrece pinceladas de un pasado de desamor y de la depresión fruto de la soledad y el aislamiento al que se vio sometida toda una sociedad privada de sus derechos tras el levantamiento del muro de Berlín. El trasfondo político se refleja a través de la mirada de Fräulein Rasch y el lenguaje audiovisual permitirá transmitir la subjetividad del personaje y los recuerdos que le asaltan horas antes de morir por sobredosis.

Warner, Clark y Fry acompañan a Mitchell en una producción cuyo entramado técnico es tan complejo que, por primera vez, se utilizan operadores profesionales para el uso de las cámaras. La interpretación desdoblada de los personajes se acentúa y la técnica de creación de sonido en directo será mucho más elaborada que en las anteriores ocasiones, por lo que la directora contará con cinco intérpretes para la escenificación del monólogo. El espacio escénico contiene los diferentes sets fragmentados en estructuras estancas. Es el montaje en directo, proyectado sobre una gran pantalla situada por delante y encima de los sets, lo que aportará la sensación de continuidad. El cuarteto de cuerda, que interpreta en directo la composición musical de Paul Clark se aísla en una cabina a la derecha. Mediante estas estructuras se pierde el espacio polivalente de las producciones inglesas en beneficio de las posibilidades hiperrealistas del diseño de Alex

Eales, permitiendo unos ángulos de cámara más abiertos y un mayor detalle hiperrealista en las imágenes proyectadas. La iluminación de los espacios multimedia de Mitchell, en general, queda atenuada, puesto que la luz se concentra sobre los actores y los objetos, dejando el resto en penumbra. Esta característica de su poética, experimentada en *Wunschkonzert* (2009), se repite en posteriores montajes como recurso para dirigir la mirada del espectador y evitar su dispersión con los movimientos técnicos que hacen posible cada uno de los planos y secuencias proyectados.

3.1.5. *Fräulein Julie* (2010)

Estreno: 25 de agosto del 2010, Schaubühne am Lehniner Platz de Berlin.

Esta producción del teatro Schaubühne se estrenó el 25 de septiembre del 2010 y se presentó en el 2011 en el Festival d'Avignon. Ocho años más tarde permanecerá en el repertorio del teatro berlinés y continuará su gira internacional en teatros de todo el mundo.



Fig. 8. *Fräulein Julie* (2010) Fotografía de Christophe Raynaud de Lage, Festival d'Avignon. Recuperada el 30 de octubre del 2017 de <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2011/kristin-nach-fraulein-julie>

Katie Mitchell junto a la dramaturgista, Maja Zade, reescriben el clásico de August Strindberg desde el punto de vista de la criada, Kristin. El resultado es una revisión feminista del texto fuente cuyo fin es visibilizar al personaje silenciado por el dramaturgo como reflejo de su misoginia implícita y de cómo las decisiones de una

minoría privilegiada son la causa del sufrimiento de los oprimidos, puente que establece con el espectador contemporáneo y su realidad inmediata. Del mismo modo que en el original, se presenta a Kristin en la cocina, a la espera de Jean, su prometido, durante la noche de San Juan. Los acontecimientos se desencadenan a raíz del desequilibrio psíquico de Fräulein Julie, pero el interés de la deconstrucción dramática se centra en el personaje de Kristin, pues esta no desaparece como en la obra de Strindberg, vencida por el sueño, sino que deambula insomne a lo largo de la noche más larga del año. Las autoras de la dramaturgia espectacular buscan transmitir las reacciones de Kristin ante los insinuantes diálogos cruzados o acciones entreveradas de Jean y Miss Julie, nunca mostradas en su totalidad, que pasan de la sorpresa inicial a los celos, la impotencia, la amargura y la sumisión final como opción vital ante la desigualdad social de la que es considerada mujer de clase inferior.



Fig.9. *Fräulein Julie* (2010) Derecha. Fotografía de Thomas Aurin. Schaubühne, Berlín. Recuperada el 29 de octubre de 2017 de <http://www.schaubuehne.de/de/produktionen/fraulein-julie.html>

Fig.10. *Fräulein Julie* (2010) Fotografía de Tristram Kempton. Barbican Theatre. Recuperada el 28 de octubre de 2017 de <https://www.theguardian.com/stage/2013/may/01/fraulein-julie-review>

El espacio escénico se caracteriza por el hiperrealismo, acorde con la época planteada por el autor y se divide en tres grandes planos: la cocina, el interior de la casa – con un pasillo y una habitación – y el espacio donde se llevan a cabo los efectos cinematográficos. Los espacios interiores de la vivienda están decorados con el máximo detalle. Por delante de estos aposentos encontramos dos mesas: la de los *Foleys*, para la creación del sonido en directo; y otra donde se colocan los actores que doblan partes del cuerpo del personaje – como las manos, los brazos o la espalda – para realizar primeros

planos y planos detalle que faciliten la edición en directo. Al encarnar los personajes sobre la escena por varios intérpretes, sendas cámaras recogen los distintos planos que componen la secuencia, mostrando diversas perspectivas de un mismo hecho. Dos corpóreos móviles o carras que se trasladan desde los hombros del escenario recrean tanto la fachada exterior como las estancias interiores de la casa. Dos cabinas insonorizadas se erigen en los laterales desde las cuales los actores expresan los pensamientos de los personajes mientras las cámaras siguen los movimientos de Kristin. La escenografía se completa con una gran pantalla situada en el centro, por encima y delante de los aposentos de la vivienda.

La fragmentación del espacio dramático permite a los actores, asistidos por dos técnicos de cámara, construir los diferentes planos mediante el movimiento de abundante utilería, que se realiza a vista del público en repisas laterales, y de cinco cámaras de alta resolución. Una violonchelista acompaña la atmósfera con música en directo y, por primera vez, Mitchell incorpora a dos especialistas en la creación del sonido que acompaña cada imagen. La iluminación de Philip Gladwell se focaliza aún más sobre los objetos y los personajes en una escenificación cuidada hasta el más mínimo detalle.

3.1.6. *Die Ringe des Saturn* (2012)

Estreno: 11 de mayo del 2012, Schauspiel Köln de Colonia.



Fig.11. *Die Ringe des Saturn* (2012). Fotografía de Gareth Fry. Cesión privada.

La novela está inspirada en el peregrinaje autobiográfico de su autor, W.G. Sebald quien, tras concluir un importante trabajo, decide darse un descanso caminando sin rumbo por los paisajes de la costa de Suffolk. El viaje que el autor lleva a cabo en

1992 se traslada al papel en una corriente de conciencia que conecta la realidad y la ficción en un maremágnum de hipnóticos recuerdos y anhelos que se funden con pasajes históricos del enfrentamiento de ambos países durante las dos Guerras Mundiales. La vida de Sebald en Inglaterra conectó con los últimos trabajos de Mitchell en Alemania, como si la directora encontrase una afinidad vital con el exilio del escritor alemán y su propio camino en el país germánico. Al vínculo emocional de la directora con la geografía del condado inglés, cabe apuntar que se trata de una región al borde de la extinción a causa de los problemas medioambientales y el deshielo ártico. Estas son las principales razones que llevan a Mitchell a la compleja tarea de escenificar el viaje físico y mental de Sebald, obra que será estrenada el 11 de mayo del 2012 en el teatro Schauspiel Köln de Colonia.



Fig.12. *Die Ringe des Saturn* (2012). Fotografía de Christophe Raynaud de Lage. Festival d'Avignon. Recuperada el 1 de diciembre de 2018 de <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2012/die-ringe-des-saturn>

En sustitución de Leo Warner, al proyecto se suma el creador audiovisual Grant Gee, quien acababa de terminar el documental *Paciencia (tras Sebald) [Patience (After Sebald)]* (2012), en el que realiza un recorrido sobre los pasos del autor para la creación de su novela. Las imágenes pregrabadas de la función, cesión del creador, se solapan con la proyección en el directo habitual de los anteriores montajes. Mitchell eligió a un

actor apenas conocido para representar a un Sebald postrado bajo una invalidez vertebral en la cama de un hospital de Norwich. El declive físico del protagonista y la erosión de las costas inglesas que asaltan en sus recuerdos serán la metáfora a través de la cual la directora, junto al dramaturgista Jan Hein, manifieste la corrupción ecológica del mundo y la decadencia humana de sus habitantes.

El espacio escénico divide la acción en dos niveles fundamentales. En un primer plano, el juego escénico se sitúa en un bunker de investigación militar – como aquellos descritos por Sebald en Orford Ness. Cuatro intérpretes leen fragmentos de la novela ante cuatro micrófonos de pie mientras utilizan la técnica *Foley* para recrear el espacio sonoro de las costas de Suffolk, al tiempo que un pianista interpreta la composición de Paul Clark y otro la música electrónica de Simon Allen. En un segundo plano, la habitación de hospital queda al fondo y a la derecha, cubierta por un corpóreo móvil que se desliza para dejar ver a Sebald y a las tres cámaras que recogen sus primeros planos. Un tríptico de pantallas se eleva detrás, entre ambos espacios, para proyectar al hombre y sus pensamientos transformados en imágenes en un *collage* reconstruido por el video artista Finn Ross.

3.1.7. *Reise durch die Nacht* (2012)

Estreno: 13 de octubre del 2012, Schauspiel Köln de Colonia.

Friederike Mayröcker en su novela *Reise durch die Nacht* (1984) narra el viaje de Regina junto a su esposo, con motivo del fallecimiento de su padre la víspera, en el tren nocturno de París a Viena. Mientras realiza ímprobos esfuerzos por escribir un discurso apropiado para rendirle homenaje en el funeral, la voz de la protagonista se manifiesta con la honestidad de su inconsciente. En prosa poética, la narradora reflexiona acerca de la infancia, el paso del tiempo, el envejecimiento, la enfermedad o la muerte como destino final del viaje sin descanso que es la vida. A pesar del sufrimiento que acompaña a Regina, esta desvela el significado último de la misma como una oportunidad para trascender el dolor y darle sentido a la brevedad de la existencia.



Fig.13. *Reise durch die Nacht* (2013). Fotografía de Christopher Raynaud de Laye. Festival d'Avignon. Recuperada el 1 de diciembre de 2018 de <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2013/reise-durch-die-nacht>.



Figs.14 y 15. *Reise durch die Nacht* (2013). Fotografía de Christopher Raynaud de Laye. Festival d'Avignon. Recuperadas el 1 de diciembre de 2018 de <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2013/reise-durch-die-nacht>

Mitchell elige la novela de Mayröcker para continuar su investigación en torno a la corriente de conciencia y trasladar la mirada al interior de una mujer destrozada desde la infancia por la violencia de su padre. Los dramaturgos Duncan Macmillan y Lyndsey Turner condensan la novela en un proceso en que la protagonista, por asociación de imágenes viaja hasta el trauma de su pasado que truncaría el resto de su vida. A la incapacidad de tener una relación cercana con su marido manifiesta en la novela, los dramaturgos añaden dos eventos ausentes en la obra de Mayröcker: un episodio amoroso con el revisor del tren y el rechazo sexual posterior de su cónyuge. Estos dos hechos tiñen la pieza de Mitchell de una desesperanza atroz cuya única salida parece ser

la de sobrevivir sin horizontes posibles, tal y como se desvanece la imagen de Regina a través del pasillo en el cierre de la escenificación.

Mitchell acompaña la turbación interior de Regina, interpretada por Julia Wieninger, con la voz en *off* de Ruth Marie Kröger, que a su vez encarna a su madre maltratada en las escenas de la infancia. El recurso de la cabina insonorizada se traslada escenográficamente a uno de los vagones del tren, estructura principal de la escenografía de Alex Eales. Los diferentes departamentos de un coche cama son vistos por el espectador a través de las ventanas y, en mayor detalle, mediante imágenes proyectadas en directo sobre una gran pantalla que se eleva por encima y delante de la escenografía. Otra pantalla, oculta para el espectador, proyecta imágenes pregrabadas del viaje nocturno en tren al otro lado del vagón, de manera que, cuando la puerta del compartimento se abre, deja ver a través de la ventana del pasillo las diferentes estaciones a lo largo del trayecto. La estructura también permite el giro de los compartimentos sobre su propio eje para mostrar las dependencias de la casa de la infancia de la protagonista, decorados bajo las premisas hiperrealistas de la poética de Mitchell. El espacio sonoro de Gareth Fry fusiona el universo realista del viaje de Regina con la atmósfera de ansiedad y opresión interior de la misma, potenciada por la iluminación atenuada de ese viaje de vacío existencial a través de la noche. La pieza se estrenó en la Schauspielhaus de Colonia el 13 de octubre del 2012 y tuvo un éxito unánime en su recepción.

3.1.8. *Die Gelbe Tapete* (2013)

Estreno: 15 de febrero del 2013, Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín.

En 1885, un año después de su matrimonio, la escritora Charlotte Perkins Gilman dio a luz a su hija Katherine y al poco tiempo cayó en una profunda depresión. Bajo la prescripción del neurólogo, Silas Weir Mitchell, esta se vio privada de escribir, hecho que empeoró su situación hasta tal punto que llegó a cruzar la frontera de la locura. Fue a raíz de estos acontecimientos que la novelista volvió a su trabajo para recuperarse y escribir *The Yellow Wallpaper* (1892), estremecedor relato narrado en primera persona en forma de anotaciones en un diario basado en su propia experiencia.



Fig. 16. *Die Gelbe Tapete* (2013). Fotografía extraída de la grabación del estreno en el teatro Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín.



Figs. 17 y 18. *Die Gelbe Tapete* (2013). Fotografías de Stephen Cummiskey. Programa de mano del teatro Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín.

Perkins sitúa la acción en una mansión en el campo que el marido médico de la protagonista alquila con el fin de que esta se recupere de lo que él diagnostica como una depresión nerviosa de tendencia histérica. Sin posibilidad de escribir, salvo en un diario que mantiene escondido, comienza a obsesionarse con el papel amarillo de la pared del ático, donde pasa las horas, hasta desarrollar una psicosis que le provoca visiones de

mujeres que conviven entre los dibujos de la pared. Katie Mitchell y Lyndsey Turner trasladan la pieza al Berlín actual para acercar la dolorosa realidad de la depresión postparto, al espectador del nuevo siglo, en una producción del teatro Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín estrenada el 15 de febrero de 2013. El sufrimiento de su protagonista refleja el nivel de enajenación al que es sometida por la autoridad de un marido médico que mantenía una relación extramarital con la niñera. La dramaturga y la directora añaden también el trágico desenlace en el que la protagonista se suicida introduciendo el secador de pelo en la bañera.

El sistema multimedia permite jugar con el terror mental y psicótico de Anna, interpretada por la actriz Judith Engel, al utilizar la subjetividad y el pluriperspectivismo de la cámara en un contraste permanente entre lo real y la ficción. La dinámica entre los espacios escénicos y la estructura escenográfica resulta tanto más interesante que la propia fábula reconstruida sobre la pantalla. De izquierda a derecha se encuentran: una cabina rectangular desde la cual la artista *Foley* Ruth Sullivan incorpora el sonido en directo de la proyección; el set del dormitorio del ático donde se suceden los acontecimientos, sobre el cual se eleva una pantalla móvil que se desliza de abajo a arriba al comienzo de la representación; una segunda cabina desde la cual la actriz Ursina Lardi pone voz a los pensamientos y diálogos de la protagonista; y un segundo set idéntico al anterior con una cuarta pared²⁷ que se desliza con el mismo movimiento al de la pantalla y que deja ver el techo del ático de la mansión. El juego técnico combina la proyección en directo con imágenes pregrabadas de lo que vendría a ser el cuarto de baño del dormitorio y las escaleras de acceso a la buhardilla. El desdoblamiento del dormitorio permite la proyección fantasmagórica de una mujer sobre el papel de la pared, así como el paso de los días y este mismo papel arrancado, metáfora del desgarramiento interior de su protagonista. La iluminación será un elemento clave en la visibilidad selectiva de cada sección según los intereses de la narración.

A pesar de tratarse de una propuesta brillante en su concepción y ejecución, se vio eclipsada en su acogida, tal vez, por el montaje multimedia anterior, cuya genialidad fue difícilmente superable.

²⁷ Convención teatral de que existe una cuarta pared que separa la acción del espectador y del patio de butacas.

3.1.9. *Wunschloses Unglück* (2014)

Estreno: 9 de febrero del 2014, Burgtheater im Kasino de Viena.

Siete semanas después de que su madre se quitase la vida con una sobredosis de narcóticos, el novelista austriaco, Peter Handke, trata de describir los sentimientos que le acontecieron tras la pérdida, aún sabiendo que las palabras nunca podrían expresar el vacío en el que esta le sumió. Es por ello que la narración, en primera persona, salta del presente autobiográfico a la soledad del pasado de su madre, seduciendo dolorosamente al lector que no podrá diferenciar la realidad de la ficción.

Con motivo de la invitación de Katie Mitchell al Burgtheater im Kasino de Viena, la directora trabajará junto a Duncan Macmillan en la adaptación de la novela, publicada en 1972 para ser estrenada el 9 de febrero del 2014. El resultado fue una dramaturgia escénica que se concreta en dos sucesos en particular, la meticulosidad del suicidio de María Peter y la llegada de su hija y de su hijo, narrador de la historia, quienes en silencio intentan reconstruir a través de los objetos y las fotografías la vida de María durante la época del Tercer Reich en Alemania.

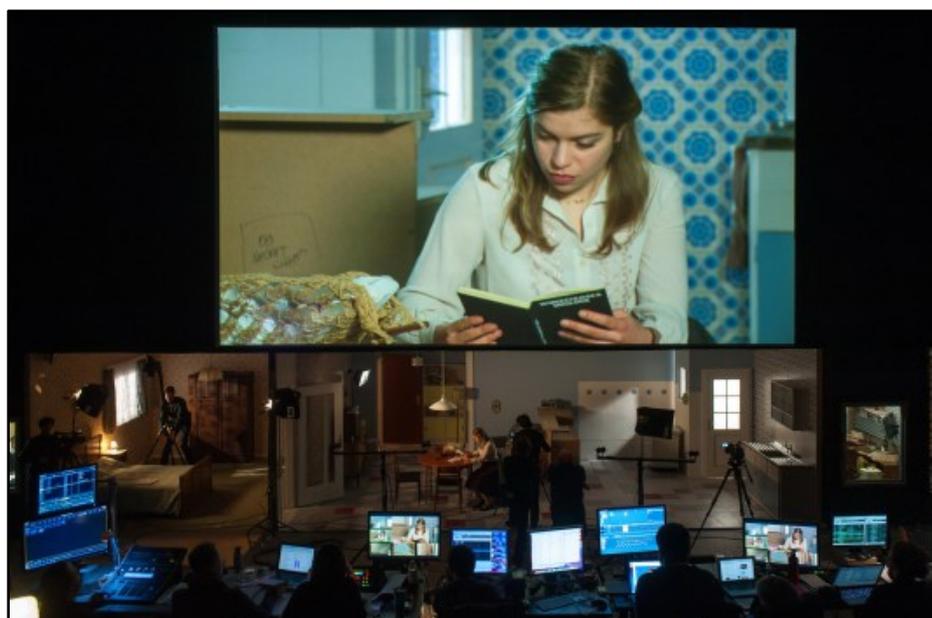


Fig.19. *Wunschloses Unglück* (2014). Fotografía de Reinhard Werner. Recuperada el 7 de octubre de 2018 de <http://www.mottingers-meinung.at/?p=7137>

En la línea de *Die Gelbe Tapete* del mismo año, la escenografía de Lizzie Clachan muestra la reconstrucción hiperrealista del dormitorio, el salón y la cocina de la casa de la madre, así como la cabina de los artistas *Foleys*, pero en continuidad

horizontal, otorgando cierto orden y limpieza al movimiento de las cámaras y los regidores de planta. La pantalla se eleva sobre el diseño para mostrar el montaje de la edición en directo, evitando a su vez que la luz que emana de la proyección condicione la sutileza y exquisitez del diseño plástico en la escena. La música de Paul Clark acompaña una acción que se desenvuelve sin esfuerzo aparente ensamblando los diferentes planos de realidad. La iluminación, a cargo de Jack Knowles desempeña las mismas funciones que en los últimos dos montajes multimedia, a grandes rasgos: generar los ambientes y atmósferas de los espacios como reflejo del estado emocional de su narrador, y dirigir la mirada del espectador a aquellas zonas de la escenografía que en interés de la narración sean las más apropiadas.

3.1.10. *The Forbidden Zone* (2014)

Estreno: 30 de julio del 2014, Perner-Insel de Salzburgo.



Fig. 20. *The Forbidden Zone* (2014). Fotografía de Stephen Cummiskey. Barbican Theatre. Recuperada en 22 de septiembre de 2018 de <https://www.1418now.org.uk/commissions/the-forbidden-zone/gallery>

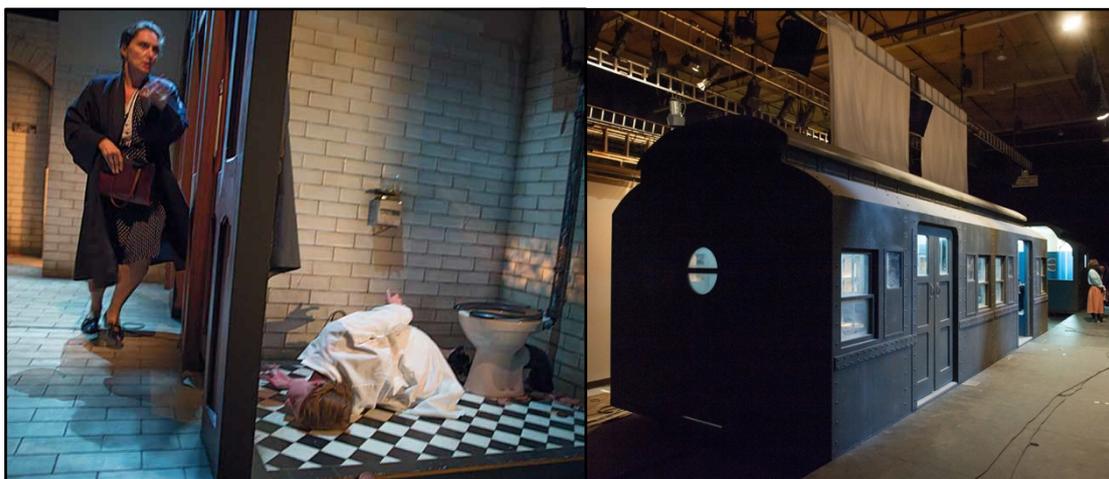
The forbidden zone (2014) visibiliza la perspectiva femenina en torno a la guerra aunando fragmentos de *On Violence* (1970) de Hannah Arendt, *Faut-il brûler Sade?* (1950) de Simone de Beauvoir, *A Room of One's Own* (1929) y *Three Guineas* (1938) de Virginia Woolf, *Anarchism and Other Essays* (1910) de Emma Goldman, *Medical*

Diseases of The War (1917) de Arthur F. Hurst y, por último, *The Forbidden Zone* (1929) de Mary Borden. Este último título recoge la experiencia de su autora, durante el tiempo en que esta fue directora de un hospital autofinanciado de un campo de batalla. La novela dará título a la dramaturgia de Duncan Macmillan quien, a su vez, estructura el pensamiento de las voces internas de las tres mujeres protagonistas en un *collage* que recoge los textos citados. Este montaje fue la propuesta de Mitchell que fue estrenada el 30 de julio del 2014 en el Festival de Salzburgo bajo la premisa de recordar la Primera Guerra Mundial. Mitchell retomará su compromiso personal con la temática bélica como fruto del sistema patriarcal basado en la lucha por la conservación de los privilegios políticos y económicos de una minoría.

Con este fin, la directora aborda los efectos devastadores del conflicto tanto sobre el ámbito social y público como en las relaciones familiares y privadas. El núcleo de convicción dramática da voz a la mujer en un debate histórico en el que ha sido completamente silenciada.

La dramaturgia de Macmillan solapa con brillantez las vidas de tres mujeres manipuladas y caídas en el olvido. En primer lugar, narra las últimas vivencias de Clara Immerwahr, química y primera mujer en doctorarse en la Universidad de Breslau. Se casa con el químico y judío, Fritz Haber quien, durante la Primera Guerra Mundial, se convertiría en un ferviente seguidor de las fuerzas militares alemanas y jugaría un importante papel en el desarrollo de las primeras armas químicas. Fue condecorado tras el éxito del primer ataque con gas en Flandes, el 22 de abril de 1915. Tras el regreso de Haber a Berlín, Clara Immerwahr se suicidará con un disparo en el corazón, incapaz de vivir con la conciencia de que su marido era el responsable de la creación del gas clorhídrico utilizado por las tropas alemanas durante la guerra. La muerte de Immerwahr, tergiversada por los intereses nacionalistas alemanes, se manipuló como la consecuencia de una depresión causada por la infidelidad de Haber en su matrimonio. Mitchell y Macmillan buscaron la manera de hacer justicia al acto cometido por Clara Immerwahr, forma consciente y brutal de protesta política. En segundo lugar y de forma paralela, el dramaturgo se recrea en las últimas horas de la vida de Claire Haber, nieta de Clara Immerwahr y Fritz Haber, también química, que descubre su pasado familiar y 30 años después se quita la vida con cianuro en un baño público en Chicago. Por último, se describen algunos episodios de una enfermera anónima, compañera de Haber en unos laboratorios en Chicago. Mientras que en EEUU se invierten grandes sumas en la

creación de la bomba atómica, a dicha empresa se le deniegan las ayudas estatales para continuar sus investigaciones en busca de antídotos contra las armas químicas. Este tercer personaje une la historia de culpa y dolor de dos generaciones que se desconocen entre sí, pero que no por ello dejan de compartir un pasado truncado por el horror de la Primera Guerra Mundial. La enfermera, fruto de la ficción y de las experiencias descritas por Mary Borden en *The Forbidden Zone* (1929), tras vivir el duelo por su prometido, soldado belga víctima del envenenamiento por gas en el frente alemán, es testigo incapaz de prevenir el suicidio de su compañera Claire Haber tres décadas después. El uso de la técnica de los *live cinema shows* permite a Mitchell narrar una compleja fábula en la que convergen los sucesos separados en el espacio-tiempo a modo de *thriller* psicológico. La escenografía es la de mayor complejidad de las 13 citadas, pues recrea de izquierda a derecha y con el hiperrealismo característico de la poética de Mitchell: los laboratorios donde la enfermera y Faber trabajan; el cuarto de baño donde Claire Haber se quita la vida, con los estertores y el dolor propio de la intoxicación por cianuro; la sala del hospital descrita por Mary Borden; el patio de la casa de Clara Immerwahr; y el despacho de la misma casa berlinesa donde Fritz Haber firma su autorización para el uso de armas químicas durante la Primera Guerra Mundial. A estos sets se añade un vagón de metro en el Chicago de 1943, que se ubica por delante de los mismos con un sistema de railes que permite su movimiento y su apertura para dejar ver las instalaciones citadas. Detrás del vagón, al igual que en *Reise durch die Nacht* (2013), el escenógrafo Alex Eales ubica una pantalla móvil sobre la que se proyecta material pregrabado que simula el paso de las estaciones.



Figs. 21 y 22. *The Forbidden Zone* (2014). Fotografías de Stephen Cummiskey. Barbican Theatre. Programa de mano del Schaubühne am Lehniner Platz.

El entramado técnico, lejos de distanciar al espectador, mantiene la tensión necesaria entre el juego escénico y la fragmentación fabular, propia del audiovisual en la proyección. El universo sonoro, que en esta ocasión prescinde de los efectos *Foley* y de la música en directo, acompaña la ambientación y la atmósfera de la trama con una precisión sobrecogedora.

3.1.11. *Reisende auf einem Bein* (2015)

Estreno: 18 de septiembre del 2015, Schauspielhaus de Hamburgo.

Irene es la protagonista de *Reisende auf einem Bein* (1989) de Herta Müller, escritora rumana alemana que emigró al Berlín oriental en 1987. La protagonista de su novela huye de la dictadura de Ceaușescu en Rumania en la década de 1980 para emigrar hacia el oeste de la capital germánica. Bajo una narrativa fragmentada, con escenas inacabadas, saltos temporales y ausencia de límites entre la realidad y el sueño, Müller construye el universo desorientado de una emigrante que no encontrará ni el hogar ni la paz ansiada de una Alemania dividida en la que es víctima de constantes inspecciones y del miedo a la expulsión.



Figs. 24 y 25. *Reisende auf einem Bein* (2015). Fotografías de Stephen Cummiskey. Recuperadas el 10 de octubre de 2017 de https://www.schauspielhaus.de/en_EN/stuecke/travelling-on-one-leg.1052768

La dramaturgia de Katie Mitchell y Rita Thiele se centra en la partida de Irene, en su transición de un sistema de control a otro; también incorpora fragmentos de la segunda novela de Müller, *Herztier* (1993). Con tan solo una pequeña maleta, Irene termina en un campo de refugiados donde los servicios secretos y las autoridades de

inmigración la interrogan e interpelan sin descanso, fomentando su vulnerabilidad hasta traumatizarla y llevarla a los límites de la paranoia. Estrenada el 18 de septiembre del 2015 en el teatro Schauspielhaus de Hamburgo, la pieza recrea el punto de vista de la protagonista enfrentada a diferentes realidades: la que muestra la publicidad soviética dominante, frente a la de los soldados armados que custodian el Muro, la frialdad de las relaciones humanas y la pobreza de las calles. Irene intenta dar sentido a los fragmentos de su realidad en conversaciones consigo misma en las que la única salida aparente es su deseo de reencontrarse con Franz, un soldado alemán que conoció en su viaje al Mar Negro y en quien finalmente tampoco encontrará la pertenencia ansiada.



Fig.23. *Reisende auf einem Bein* (2015). Fotografía de Stephen Cumiskey. Recuperada el 10 de octubre de 2017 de https://www.schauspielhaus.de/en_EN/stuecke/travelling-on-one-leg.1052768

Mitchell habla a través del sufrimiento y la soledad de Irene de la doble moral social y política, y del abuso de autoridad de un sistema corrupto y enfermo que traspasa las fronteras de lo privado, en la línea de los *thrillers* psicológicos cinematográficos que caracterizan su poética multimedia. El espacio sonoro de Donato Wharton y Melanie Wilson y la música de Paul Clark acompañan el terror progresivo de la protagonista durante la hora y 40 minutos de representación, recreando su ansiedad y asfixia creciente. Alex Eales, para trasladar al espectador al contexto de Irene, organiza diversos espacios exteriores e interiores fragmentados. Una cabina telefónica – desde la que se amplifica el monólogo interno de la protagonista –, un fotomatón, la oficina de inmigración, el hotel junto al mar donde conoce a Franz, un patio de vecinos y el andén del metro berlinés facilitan los saltos narrativos de su corriente de conciencia, editados en directo sobre una gran pantalla que se eleva por delante de los diferentes sets

escenográficos. Dos manipuladores de cámara y siete intérpretes recrean las diferentes escenas, superponiendo las distintas perspectivas según se sucede la acción y según la vive y siente su protagonista. La frialdad del interrogatorio en el departamento de inmigración y el abuso al que es sometida, por ejemplo, se materializan en la desnudez del personaje mientras responde a las preguntas y mastica, literalmente, el papeleo al que es subyugada. De este modo, el inconsciente de Irene convive con la realidad de un contexto hostil y el montaje cinematográfico servirá de herramienta para contrastar ambas realidades en la escenificación.

3.1.12. *Schatten (Eurydike Sagt) (2016)*

Estreno: 28 de septiembre del 2016, Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín.

Elfriede Jelinek en *Schatten (Eurydike Sagt) (2012)* narra los acontecimientos del mito en primera persona y desde el punto de vista de Eurydike²⁸, para desentrañar la misoginia que anida cómodamente en las historias pretéritas sobre los héroes trágicos y sus hermosos trofeos femeninos. El monólogo postdramático relata así el proceso de transformación de la heroína en el reino de los muertos, tras la mordedura letal de una serpiente. En una narración fragmentada, propia de la corriente de conciencia, la narradora mezcla pasajes de su pasado a la sombra del ídolo cantante Orpheus, con el proceso de liberación de toda heteronomía en los submundos del Hades. Cuando Orpheus, devastado por su desaparición, se presenta para rescatarla y devolverla al mundo del que proviene, será la propia Eurydike la que decida quedarse en el inframundo, desposeída de todo sometimiento al narcisismo dominante de la estrella del rock.

En esta revisión feminista del mito, Katie Mitchell trabaja junto al dramaturgista Nis Haarmann para acercar la dramaturgia postdramática de Jelinek al hiperrealismo característico de sus montajes multimedia. Los años 80 del pasado siglo son el escenario en el que una escritora y una estrella del rock adicta a la cocaína mantienen una relación desequilibrada y asfixiante para ella. La poética adquirida a lo largo de los 11 montajes multimedia anteriores se repite para viajar a los infiernos en un coche Volkswagen escarabajo, a modo de una *road movie*, y adentrarnos en los pensamientos que acompañan a la protagonista en su viaje iniciático a través de los pasillos y ascensores

²⁸ Se utilizan los nombres en alemán de la producción teatral.

del Hades. El sonido estará siempre presente, torturando, interrumpiendo el pensamiento de Eurydike. El espectador solo encontrará el sosiego del silencio cuando esta tome la decisión de quedarse en el mundo de las sombras, libre de las ataduras – representadas en su ceñido vestido y sus zapatos de tacón – para poder así escribir en la soledad de su muerte, completamente desnuda.



Fig. 26. *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016). Fotografía de Gianmarco Bresadola. Recuperada el 1 de junio de 2018 de <https://www.schaubuehne.de/en/produktionen/schatteneurydikesagt.html>



Fig. 27. *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016). Fotografía de Gianmarco Bresadola. Recuperada el 1 de junio de 2018 de <https://www.schaubuehne.de/en/produktionen/schatteneurydikesagt.html>

Bajo las mismas premisas del montaje cinematográfico en directo, los personajes son interpretados por distintas actrices. Cathlen Gawlich será la voz de Eurydike desde una cabina insonorizada a la izquierda del espectador, mientras Jule Böwe es el cuerpo y su movimiento sobre el escenario y la proyección. Tras la experiencia de Mitchell de

su primer cortometraje, su directora de fotografía, Cloë Thomson, quedará a cargo del diseño audiovisual. Mientras, Alex Eales reconstruye los tres espacios presentes en la propuesta: los camerinos de la sala de conciertos de Orpheus; el set giratorio del coche que traslada a los muertos hasta el inframundo; y los pasillos y habitáculos del Hades. Mitchell encuentra en el audiovisual una herramienta para acercar el proceso de transformación de Eurydike al espectador, aunque la interpretación del personaje por varias actrices y la presencia constante de la tecnología no siempre consiguen dicho objetivo.



Fig.28. *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016). Fotografía de Gianmarco Bresadola. Recuperada el 1 de junio de 2018 de <https://www.schaubuehne.de/en/produktionen/schatteneurydikesagt.html>

3.1.13. *La maladie de la mort* (2018)

Estreno: 18 de enero del 2018, Théâtre Des Bouffes du Nord de París.

El thriller psicológico de Marguerite Duras, *La maladie de la mort* (1982), describe como un hombre anónimo, escritor homosexual, contrata a una mujer para pasar diez días junto a ella en un hotel al borde del mar con la intención de experimentar lo que es el amor. Sometida a sus deseos bajo un pacto económico, la mujer debe visitarle cada noche y solo podrá hablar bajo su consentimiento. Atrapado en su condición sexual, será incapaz de sentir; mientras ella conseguirá disfrutar a pesar de las condiciones del acuerdo. Como es habitual en las novelas Duras, la situación se narra en

el propio curso de la acción con una tercera voz que adelanta los acontecimientos mientras estos se desenvuelven.

La adaptación de la novela al 2017, bajo el núcleo de convicción dramática de virar la trama hacia la perspectiva femenina, pone de manifiesto la explotación, la esclavitud y la opresión de la mujer todavía presentes en el nuevo siglo XXI. Katie Mitchell y la dramaturga Alice Birch utilizan la temática del mercado sexual y de la deshumanización que provoca la pornografía – industria multimillonaria que subyuga a la mujer – como eje de la dramaturgia espectacular. Eliminan así la homosexualidad de él y convierten a la protagonista en una trabajadora sexual y madre soltera, detalles que justificarían la aceptación de los términos que propone Duras en su novela. Con el mismo fin, se añade material pregrabado que introduce al espectador en el trauma que acompaña a la protagonista, testigo, cuando era una niña, del suicidio por ahorcamiento de su padre.



Fig.28. *La maladie de la mort* (2018). Fotografía de Stephen Cummiskey. Recuperada el 13 de septiembre de 2018 de <http://www.bouffesdunord.com/fr/la-saison/la-maladie-de-la-mort>

Esta última escenificación es la más sencilla de todas: no existe sonido en directo y cada personaje es interpretado por un solo actor. La acción acontece en la habitación y pasillo de un hotel en la costa de la Normandía francesa. El uso de la pregrabación no solo acompaña las transiciones temporales, sino que muestra fragmentos del suceso inicial en progresión ascendente para mantener la incertidumbre propia del *thriller*. La cabina insonorizada, situada a la izquierda de la escenografía, amplifica la narración de la actriz francesa Irène Jacob, tercera voz presente en la novela, mientras

los intérpretes Laetitia Dosch y Nick Fletcher interpretan a sendos personajes bajo las premisas realistas de Mitchell y la fragmentación propia del lenguaje fílmico.



Fig. 29. *La maladie de la mort* (2018). Fotografía de María Caudevilla, durante los ensayos en los estudios Three Mills, Londres.

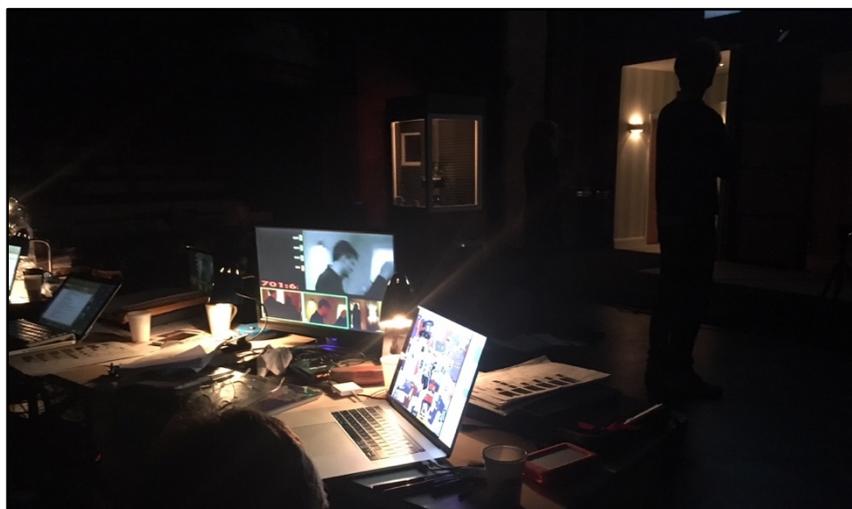


Fig. 30. *La maladie de la mort* (2018). Fotografía de María Caudevilla, durante los ensayos en Des Bouffes du Nord, París.

Tras la descripción de las 13 escenificaciones multimedia, es forzoso detenerse a describir una pieza inmediatamente posterior a la escenificación de *Fräulein Julie* (2010). Si bien se escapa a los objetivos planteados, manifiesta con claridad la búsqueda multimedia de la directora. Se trata de la instalación *Five Truths* (2011) para el Victoria

and Albert Museum, en la que dirige a la actriz Michelle Terry en cinco versiones del suicidio de Ofelia. Inmersas en un cubo oscuro, diez pantallas de diferentes tamaños reflejan cinco puntos de vista de la misma escena, en cinco propuestas que manifiestan los métodos de Artaud, Brecht, Brook, Grotowski y Stanislavski. Más allá de intentar encontrar las obvias diferencias entre cada una de las proyecciones, el espectador se sumerge en la percepción del mundo de su protagonista para ser testigo de las múltiples perspectivas de un mismo hecho. De esta manera, puede perderse en el detalle de unos primeros planos que recrean en el humo de un cigarrillo la visión naturalista de Stanislavski, al tiempo que escucha los gritos aterradores de Ofelia y el temblor volcánico, reflejo de su estado emocional, en la versión *grotowskiana*. Con esta instalación, Katie Mitchell deja patente la imposibilidad de capturar la verdad, pues esta no es única e inmutable, sino poliédrica, como lo es el teatro postdramático que describe Hans-Thies Lehmann (Cfr. 2006: 86). La confrontación de estilos en relación al trabajo con el actor manifiesta dicha paradoja. En la propuesta de título *Antonin Artaud*, Ofelia es el reflejo deformado por una pecera, emulando los retratos de Francis Bacon, mientras en la titulada *Peter Brook*, el ritual que lleva a cabo antes de suicidarse, recuerda a la plácida imagen de Sir John Everett Millais.

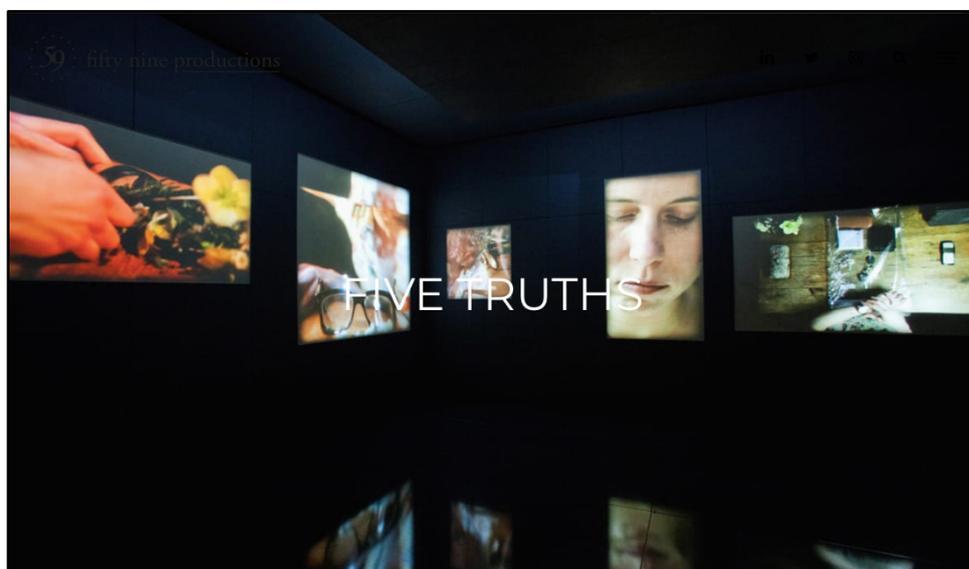


Fig. 31. *Five Truths* (2011). Fotografía de Leo Warner. Recuperada el 11 de mayo de 2019 de <https://59productions.co.uk/project/five-truths/>

Asimismo, queda fuera de los objetivos de estudio la adaptación de *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, estrenada el 5 de septiembre de 2019 en la Schaubühne de

Berlín. Dicha escenificación multimedia abre una vía para la continuación futura de esta investigación.

3.2. Gestión de equipos artísticos

Una vez descritas las 13 escenificaciones que hasta la fecha comprenden la totalidad del teatro multimedia de la directora, se procede a detallar la forma en que Mitchell gestiona a sus equipos artísticos. Es preciso dedicar un breve apartado a este aspecto crucial de su creación con el fin de contextualizar el análisis posterior.

En una entrevista junto a su compositor musical Paul Clark²⁹, Mitchell traza una línea divisoria entre lo que ella considera artistas primarios y artistas secundarios:

Un artista primario es aquel que empieza desde la nada, puede ser un papel en blanco o un lienzo. Un artista secundario es aquel que comienza con material preexistente (Mitchell y Clark, 13-XI-2009).

Según la directora, Clark es un ejemplo del primer tipo de artista, mientras que ella se considera parte del segundo grupo, puesto que siempre parte de la palabra escrita, ya sea un texto dramático, un poema o una novela. No obstante, si para Mitchell el texto es la fuente a través de la cual manifiesta sus inquietudes personales y su particular visión del mundo, la preparación junto con el resto de sus colaboradores será el eje que vertebre la escenificación. La directora ante todo narra historias sobre el escenario con las herramientas que este le ofrece, con independencia de si estas son más visuales, multimedia o musicales. De ahí que afirme:

Las historias pueden o no estar basadas en un texto dramático. También podemos encontrar historias visuales o multimedia, y no tienen por qué ser literales (...), pueden ser metafóricas o poéticas. Como directora, mi trabajo es encontrar la mejor forma para contar la narración elegida. El teatro es contar historias de parte de una sección de la comunidad a la otra (Giannachi y Luckhurst, 1999: 96).

Para que el hecho teatral se produzca y Mitchell cuente su historia, por seguir el hilo de su comentario, sus principios se construyen con base en un trabajo colaborativo

²⁹ Compositor musical y co-fundador del Clod Ensemble. Clark trabaja junto a Katie Mitchell desde hace más de 20 años. Ha colaborado con los directores David Farr, Jonathan Holloway y Judy Hegarty, entre otros, a parte de componer óperas o trabajar en la industria de la televisión y el cine.

que incluye a todos los creativos, desde quien diseña la escenografía o la iluminación, hasta el responsable de la coreografía, el sonido y la música. Incluso en el proceso de investigación de campo, cuando la directora viaja a los países de los que los textos son originarios – ya sea el espacio dramático o la ciudad natal de su escritor – procura trasladarse con todo el equipo que las circunstancias le permitan. Busca profundizar y comprender el contexto en el que las piezas son escritas desde el mayor número de ángulos posible. Consigue así ampliar y profundizar su perspectiva, pues la colaboración y el trabajo en conjunto siempre enriquecen el resultado con la aportación de diferentes puntos de vista. Según lo descrito, es preciso comprender que este proceso de investigación no consiste en abrir un debate creativo; la directora tiene claros sus objetivos y es ella quién gestiona y toma las decisiones. No obstante, las diferentes aportaciones son una fuente de inspiración colectiva en la que la presencia de cada creativo nutre el trabajo de los demás con un fin establecido previamente, la singular poética que define sus escenificaciones.

Mitchell estima que existen diez aspectos fundamentales que cualquier director debe cubrir para llevar a buen puerto su propuesta de escenificación: el diseño de la escenografía y el vestuario, la dirección de los actores, el análisis del texto y su posible intervención, el diseño de iluminación, el diseño sonoro, la musicalización, la coreografía, el diseño audiovisual, la claridad conceptual y la gestión de un equipo creativo. Si bien algunos de estos elementos la competen en exclusiva, Mitchell es una firme creyente del trabajo en equipo, sin el cual considera imposible el hecho teatral. La creadora, en su puesto de trabajo, se asemeja a una directora de orquesta que coordina a los diferentes músicos especialistas en su instrumento. Su fortaleza radica en la cuidadosa selección de unos equipos a los que gestiona desde la confianza y el respeto, dos valores que fundamentan la relación que establece en la sala de ensayos. Del mismo modo, se hace responsable de los conflictos que puedan surgir en el proceso mediante el uso del lenguaje no violento y de la máxima claridad posible en la comunicación. Mitchell no tiene ningún reparo en pedir disculpas ante sus colaboradores, pues afirma que cualquier situación de choque o enfrentamiento es siempre fruto de su falta de claridad en la comunicación antes y durante el proceso creativo. Esta es la clave fundamental de su compromiso personal y profesional como directora de escena: el estudio profundo del texto y la gestión de sus equipos desde una perspectiva de pensamiento abierta, en la que se reflejan los valores de igualdad, respeto,

responsabilidad y resolución no violenta de todos los conflictos, es decir, el sentido político y ético de su proceso de creación.

Mitchell delega en sus creativos la especialización de cada área, siendo siempre ella quien ofrece la visión y el concepto, mientras se asegura de que, dentro del espacio de libertad artística de cada uno, existan unos límites claros que aporten claridad y armonía en la comunicación con el espectador. Esta es la razón por la que el símil con la figura del director de orquesta se afina con tanta precisión a su método particular. Ella es el punto de referencia, aportando cohesión y coherencia a lo que Mijail Chejov conceptualiza como el sentimiento de totalidad de la pieza:

Una creación artística debe tener una forma acabada: un principio, un punto medio y un fin. Al mismo tiempo, el escenario y la pantalla deben transmitir este sentido de totalidad estética. Este sentimiento de totalidad es percibido intensamente por el público y debe convertirse en una segunda naturaleza del intérprete. Puede aplicarse a un espectáculo en su conjunto, a una escena o a un único monólogo (2005: 56).

Dicho concepto se origina en las investigaciones de Meyerhold a partir de su idea del arte de la composición, donde el director se encarga de que todos los elementos se armonicen. A pesar de su aparente rechazo hacia el teatro naturalista, por considerarlo insuficiente para la escenificación de las nuevas dramaturgias que se sumaron a la corriente simbolista, Meyerhold utilizó la estructura de análisis planteada por su maestro Stanislavski a la par que incorporó sus experiencias personales y técnicas procedentes de diversas estéticas. Aportó así una nueva técnica actoral con el fin de que el elenco mantuviese la homogeneidad necesaria, evitando el desequilibrio y el resentimiento de la escenificación. Asimismo, apostó por integrar todos los elementos que conforman la escenificación en lo que hoy día se denomina la dramaturgia del espacio, en otras palabras, el diseño de una plástica escénica no como medio auxiliar, sino como composición teatral. La labor del director de escena, por tanto, no radica en el arte de la interpretación, sino en el de dicha composición (Cfr. López Antuñano, 1997: 56).

Lo habitual en la producción de un espectáculo es que, por un lado, se mantengan reuniones periódicas con los diferentes diseñadores, y por el otro, se ensaye con los actores, para en último lugar ensamblar las creaciones de unos y otros; en las escenificaciones multimedia de Mitchell, sin embargo, se trata de un proceso diario del que todos son partícipes desde el comienzo y hasta el estreno. Es este uno de los

aspectos cruciales y más significativos del proceso creativo de la directora, pues al apropiarse de determinados aspectos técnicos y conceptuales de la producción cinematográfica, termina por desarrollar un método de trabajo singular, tan poco común para los operadores de cámara – acostumbrados a los procedimientos del cine y la televisión –, como para los colaboradores teatrales que integran la ficha artística y técnica de sus espectáculos.

Esta división de responsabilidades, gestionadas siempre por Katie Mitchell y bajo su visión y particular lectura, halla sus raíces en la irrupción del realismo en la escena europea a finales del siglo XIX, momento en el que se establecen por vez primera las funciones del director de escena. A pesar de que el trabajo naturalista con el intérprete junto con el estudio del texto fundamentan los pilares de la formación de la directora, el contexto específico de su *modus operandi* en la escenificación de su teatro multimedia y la gestión de sus equipos creativos sustentan la relación que establece con los intérpretes en la construcción de personajes, ya sea a través de la voz, como de la cinética, la proxemia, el vestuario, el maquillaje o la peluquería, aspectos que se abordan en el apartado 6.3. dedicado al signo del actor.

Bajo estas premisas, no es de extrañar que tanto los actores como los creativos con los que trabaja de forma habitual no solo repitan una y otra vez en sus montajes, sino que hagan hincapié en la total confianza que depositan en la directora, a pesar de los altos niveles de exigencia que requiere su trabajo. Nick Fletcher la considera un genio dentro la profesión, cuya influencia tras su primera colaboración en *A Woman Killed with Kindness* (2011) le ha acompañado en todos y cada uno de sus trabajos, tanto audiovisuales como escénicos. Pero, como bien comenta Mitchell en su entrevista con la coreógrafa Siobhan Davies, también se ha encontrado con actores que no han sido capaces de continuar a su lado tras la derivación de sus creaciones hacia la hibridación de lenguajes multimedia:

Cuando comencé con el multimedia me encontré con problemas similares entre los actores con los que había trabajado de forma habitual. Algunos estaban disfrutando de la precisión técnica que requiere fragmentar cada diminuto detalle de la psicología de sus personajes en pequeñísimas acciones para interpretarlas de forma deconstruida, como el movimiento de una mano o la voz, aislada del cuerpo. Otros, al principio, se volvieron locos (Davies, 2009: 13).

En general, la exigencia de los *live cinema shows* necesita de unos creativos preparados para cumplir unos elevados estándares de precisión. Aunque en sus inicios no

pudo contar con los suficientes recursos humanos para cubrir cada uno de los aspectos de su decálogo de dirección, siempre ha tenido muy presente que lo importante, por reducidos que sean los equipos, es dotar a cada uno de estos aspectos de un responsable capaz de llevar a buen término los diferentes proyectos. Mitchell establece y mantiene a lo largo de los años unos vínculos sólidos con sus diseñadores que se deben, en primer lugar, a la confianza que deposita sobre cada creativo; en segundo lugar, a las aportaciones recíprocas y al nivel de exigencia artística; y, por último, al lenguaje común que facilita la comunicación en ambientes suficientemente seguros como para tomar los grandes riesgos que entraña cualquier creación.

Es por ello que algunos nombres de sus fichas artísticas se repiten a lo largo de tres décadas. El conocimiento de su forma de trabajar y la consolidación de dicho lenguaje común facilita el desarrollo de sus propuestas. Es el caso de Vicki Mortimer³⁰, a cargo del diseño escenográfico, con la que trabaja desde la creación de su propia compañía, Classics on a Shoestring, para incorporar, en los dos últimos lustros en Berlín, a los diseñadores Alex Eales – asistente de Mortimer en Londres –, Giles Cadle y Lizzi Clachan; de Gareth Fry³¹, en la creación sonora; de Paul Clark a cargo de la composición musical; o de Paule Constable³², en el diseño de iluminación. Desde que comenzó su incursión en el audiovisual con *Waves* (2006), Leo Warner³³ y su empresa 59 Productions también se incorporan a sus producciones multimedia por Europa. Salvo en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), cuyo diseño audiovisual corre a cargo de Chloë Thomson, Mitchell trabaja junto a los diseñadores audiovisuales Leo Warner y Grant

³⁰ La escenógrafa ha realizado más de 30 producciones para el National Theatre de Londres, numerosos diseños para la Royal Shakespeare Company, el Royal Court Theatre, Almeida, Donmar Warehouse y el Royal Dramatic Theatre. En Broadway realiza el vestuario de *Nine* (2003) y de *Fiddler on the Roof* (2015). Entre sus múltiples galardones se encuentra el International Opera Award del 2016.

³¹ Gareth Fry trabaja junto a Katie Mitchell desde hace 30 años y en más de 40 producciones. Ha tenido un gran reconocimiento en Reino Unido, recibiendo un Olivier Award, un Tony Award y un Drama Desk Award, entre otros. Tiene más de 20 producciones en el National Theatre, 20 en el Royal Vic e incontables en los numerosos teatros de Londres, así como la realización del diseño sonoro de las Olimpiadas del 2012.

³² Directora asociada al National Theatre, nominada a seis Oliver Awards y tres Tony Awards por sus diseños de iluminación. Constable tiene firmados casi dos centenares de diseños a su nombre que abarcan el teatro, la danza, la música y la ópera. Ha trabajado en los cinco continentes y colabora con Katie Mitchell desde los inicios de Classics on a Shoestring.

³³ Fundador de 59 Productions que, a parte de teatro, realiza conciertos, fotografía de cine, exposiciones y todo tipo de eventos – entre los cuales se halla su intervención artística sobre el icónico Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry en octubre del 2017.

Gee. Junto a Leo Warner desarrolla el concepto de los *life cinema shows*, pero Grant Gee se sumará a sus producciones multimedia a partir de *Die Ringe des Saturn* (2012). Los trabajos de estos creativos tienen tanto peso en la escenificación que solo si ellos están disponibles se pueden representar en gira. Del mismo modo, la acompaña un reducido número de actores con los que se siente en comunidad, entre los cuales se encuentran Kate Duchêne, Liz Kettle, Hattie Morahan, Paul Ready o Emma Rice, en Inglaterra; y Julia Wieninger, Renato Schuch o Jule Böwe, en Alemania.

La directora afirma sentirse en un espacio de creación equitativo, en el que, en muchas ocasiones, incluso resulta difícil definir el germen de ciertas ideas. Esto es algo que Wharton comenta acerca de su trabajo junto al compositor musical, Paul Clark: la cercanía y la creación durante el proceso de ensayos hace que, por momentos, sea difícil poner los límites a la autoría de ciertas decisiones.

Esta particularidad de la gestión de equipos define las líneas de trabajo de Mitchell en la sala de ensayos. De sus actores comenta que, ante todo, son adultos con los que disfruta colaborando, como compañeros de viaje y de reflexión. Afirma rodearse de intérpretes “con mucha curiosidad, ausencia de vanidad y pocas necesidades terapéuticas” (Cfr. Lavender, 2008: 12). Declara tener una necesidad de crear elencos estables en los que los problemas personales aún inconscientes, pendientes de trabajar, no se interpongan en su compromiso creativo con la escenificación. Es, tal vez, ese concepto de totalidad que propone Mijail Chejov el que la creadora busca cuando afirma elegir actores comprometidos, en primer lugar, con la obra, y en segundo, con sus personajes (Cfr. Giannachi y Luckhurst, 1999: 97). Bajo su forma de entender la dirección de actores, los asuntos privados no deben interferir en una buena actuación. Esto la lleva a buscar a personas muy estables, mentalmente claras, con un profundo autoconocimiento, serenas, curiosas y preparadas para tomar enormes riesgos, capaces de dejar de lado su propia vanidad en pos un objetivo común. No es de extrañar, por tanto, que Mitchell cuente con un mismo grupo de actores con los que se siente en afinidad producción tras producción, primero en Inglaterra y después en Alemania:

Describo a un equipo de unas 15 personas que quiero mucho y con los que trabajo una y otra vez (...). Solo hago este trabajo porque tengo una relación fascinante con los actores con los que trabajo (...). Les fascina todo (...) y no solo están preocupados por su personaje y por ser el centro de la escena (Lavender, 2008: 13).

En este sentido, ha sido fundamental hallar un lenguaje común en la comunicación con sus equipos, objetivo que requiere del tiempo y de la dedicación suficientes previos a cualquier ensayo. La directora comparte imágenes, sonidos y música con sus colaboradores en la búsqueda de referentes, pero también emplea muchos momentos para ver películas, asistir a exposiciones o incluso para viajar hasta la ciudad de origen del texto fuente sobre el que se trabaja. Este espacio conjunto es un atajo de cara a los procesos de ensayos, pues evita, según Mitchell, muchos malentendidos fruto de la polisemia del lenguaje y de sus posibles interpretaciones subjetivas. Durante su segunda etapa en Alemania, trabaja además con un equipo compuesto por británicos, franceses, alemanes, austriacos, belgas y finlandeses, por lo que los referentes audiovisuales serán absolutamente imprescindibles como medio de transmisión de las ideas, impresiones y objetivos.

No obstante, la experiencia a lo largo de los años junto a sus creativos ya no hace necesario este largo proceso de intercambio para ajustar los tiempos y las impresiones de cada uno. Una vez conoce la forma en que su escenógrafo, Alex Eales³⁴, procesa la información; su directora asociada, Lily McLeish, estructura y organiza los equipos; o su diseñador audiovisual, Leo Warner, dirige la fotografía filmica y traslada a planos concretos la dramaturgia sinestésica, por citar a tres de sus colaboradores multimedia habituales, la comunicación es mucho más fluida, se detectan rápido las imprecisiones y se puede utilizar el tiempo de ensayos con la máxima eficiencia, evitando las esperas innecesarias fruto de equívocos en el lenguaje.

La técnica elaborada en los *live cinema shows* permite unos espacios de retroalimentación, de manera que, cualquier pequeño cambio – por ejemplo, en la dramaturgia – modifica a su vez la imagen proyectada, el sonido, la música, el trabajo del actor e, incluso, la iluminación. Esto, por supuesto, no es exclusivo del teatro multimedia. Lo que lo hace a este singular es que dichos cambios caminan de la mano en el proceso de creación diario, sin priorizar un elemento por encima de otro. El multimedia, según Pavis, “trata de integrar la imagen, el sonido, el texto y la tecnología informática en un mismo proyecto” (2016: 214). Esta fusión o coexistencia de lenguajes en la escenificación se combina siempre como respuesta al núcleo de convicción dramática de la directora.

³⁴ Trabaja junto a Katie Mitchell en las producciones multimedia fuera de Inglaterra. Eales compagina el binomio multimedia con Mitchell con el diseño de escenografías en el terreno de la danza y de la ópera.

Según una entrevista personal mantenida con el diseñador de sonido Donato Wharton, el 8 de septiembre de 2017, Katie Mitchell es lo que en Francia denominan *auteur*³⁵ al referirse a aquel o aquella artista que controla todos los aspectos del trabajo colaborativo para generar un estilo y una temática propias. Si bien en el Reino Unido el concepto tiene ciertas connotaciones negativas, no se puede negar que la directora británica ha generado una poética personal identificable a lo largo de su carrera, concretamente en sus propuestas multimedia de los últimos 13 años. Sin embargo, Mitchell no se identifica con el término por considerar sus producciones como fruto absoluto de la colaboración (Cfr. Lavender, 2008: 20). La creación multimedia es, sin lugar a dudas, el resultado de un trabajo en equipo gestionado por Mitchell, pero el éxito del mismo dependerá de si las ideas de sus colaboradores encajan o no con el concepto y el método de la creadora, por eso la poética se mantiene a pesar de que no siempre haya podido contar con Leo Warner, por ejemplo.

Según Wharton, Mitchell llega con un concepto y con un método y, mientras que las ideas de los diseñadores encajen con los mismos, estas serán escuchadas; de ahí que, cuanto más se trabaja bajo su liderazgo, más confianza deposita ella en sus creativos. Cuando la directora abandonó su proyecto de compañía de Classics on a Shoestring para trabajar al abrigo de la Royal Shakespeare Company y del National Theatre, trajo consigo a una buena parte de sus colaboradores. Esta visión del trabajo colaborativo será un sello en su producción, incluso en la derivación multimedia de su trabajo teatral. El binomio Mitchell y Warner pule un método que se manifiesta en los distintos sistemas de signos, de forma que se hallan una serie de elementos comunes que emanan de esa poética *auteur* mencionada por Wharton, aunque siempre junto a un equipo de artistas primarios que gestiona con sobresaliente liderazgo.

Las descripciones del apartado 3.1. y la forma en que gestiona sus equipos del apartado 3.2. dejan ver las características comunes de las 13 escenificaciones, así como las dos etapas diferenciadas entre sus primeros tres montajes en Inglaterra, bajo la producción del National Theatre, y los diez siguientes, mayoritariamente producidos en Alemania. Dicha división es fruto de la evolución artística de la directora; en una

³⁵ Término acuñado por el crítico de cine, Andrew Sarris, que a su vez recoge algunas de las teorías cinematográficas de André Bazin y Alexandre Astruc, para definir a un director sobre el cual reposa toda la fuerza creativa y la visión de la producción. De ahí que se le otorgue el título en francés de verdadero autor de la creación.

primera etapa necesitó experimentar con las formas, dando lugar a unos espacios escenográficos polivalentes, abiertos y flexibles que, a su vez, condicionaron el juego escénico de los actores; mientras en una segunda etapa encontró un formato escenográfico estándar, basado en la construcción de sets cinematográficos, que ayudaría a sistematizar el método propio de los *live cinema shows*. Sin duda, los elementos que confluyen en esta segunda etapa se encuentran en la primera, pero a consecuencia de una investigación previa necesaria que daría sus frutos a partir de *Wunschkonzert* (2009). Asimismo, en las producciones londinenses, Mitchell firmaba el proceso dramático como resultado de dicha experimentación colaborativa durante los ensayos; mientras que, en Berlín, se encuentra con una tradición teatral que apoya su labor de dirección con especialistas en materia dramática en todo el proceso de escenificación. Esto le permitiría separar ambas competencias y comenzar los ensayos con un texto dramático, elaborado a partir del texto fuente, como punto de partida de sus creaciones.

A excepción de *Attempts on Her Life* (1997) de Martin Crimp – cuya puesta en escena se aleja de la poética multimedia de la directora – Mitchell halla en la corriente de conciencia una técnica narrativa que permite al autor revelar el mundo interior de sus personajes, aspecto que entronca con su núcleo de convicción dramática. El trabajo de intervención dramático deconstruye los textos fuente con el fin de reescribir las fábulas desde el prisma subjetivo de los personajes oprimidos y silenciados por sus circunstancias y su contexto. La directora se apoya en el diálogo interior, pero el audiovisual le permitirá transmitir las pulsiones inconscientes de los mismos más allá de las palabras, a través de elementos visuales y sonoros, así como mediante las posibilidades narrativas de la construcción de múltiples perspectivas y de la fragmentación espacio-temporal.

En la medida en que afianza su trabajo, Mitchell fomenta el hiperrealismo plástico e interpretativo, hallando en la simultaneidad de estímulos de la recepción la vigencia de las técnicas tradicionales naturalistas en el seno del teatro del siglo XXI. La verdad que buscaba Stanislavski, la que el cine perpetúa, evoluciona en un teatro que conecta con la presentación *performativa* del hecho teatral para mostrar el artificio de la ficción en toda su complejidad, conectando así con un espectador inmerso en la cultura de la imagen, ávido de hallar un lugar activo en la comunicación teatral. Este

afianzamiento también se refleja en la gestión de unos equipos artísticos sólidos que ponen su creatividad al servicio del método de los *live cinema shows*.

A partir de la contextualización de la directora y de la descripción del objeto de estudio, serán los aspectos comunes en materia dramática textual y espacial, así como en la dirección de escena, lo que se analizará en profundidad en los tres capítulos que se desarrollan en la segunda parte de esta investigación.

SEGUNDA PARTE

EL TEATRO MULTIMEDIA DE KATIE MITCHELL

Se procede al complejo análisis de lo espectacular, un terreno que según Patrice Pavis se presenta “minado por teorías de lo más contradictorio y por las más insidiosas sospechas metodológicas” (2000: 18). Con la pérdida de validez de los modelos de representación clásicos y la paulatina inmersión en la cultura de la imagen del pasado siglo, sistematizar las emergentes y variadas propuestas del nuevo milenio es una labor complicada al tratarse de una metodología sin formación ni tradición. Los nuevos modelos escénicos pueden presentar elementos comunes a una generación cuyas preocupaciones y medios para expresarse son fruto de su contexto. La confrontación ante la jerarquía del texto literario, por ejemplo, ha llevado a la determinación de estrategias no textuales, más cercanas a las formas expresivas de la danza, de la música o incluso de las artes plásticas, en las que se manifiesta el impacto de los medios visuales como condicionantes de la recepción del espectador digital. Por eso, a pesar de hallar aspectos universales postdramáticos en muchos de los creadores contemporáneos, es en la individualidad de cada uno de ellos donde se encuentran las singulares aportaciones a la escena del siglo XXI y hacia donde se enfoca la mirada de esta investigación, en la poética del teatro multimedia de la directora Katie Mitchell.

El análisis que se emprende a continuación desgana los elementos que componen los espectáculos de la directora en los que existe una voluntad clara de mezcla de lenguajes filmico y teatral. Son 13 los espectáculos ya citados y es objetivo de esta investigación hallar aquellos factores definidores de su poética en un contexto y con unos referentes ya definidos, para aislarlos de lo específico de cada montaje, con el fin de encontrar las aportaciones personales de la creadora. En virtud de ello, el concepto de dramaturgia de la imagen contiene todos aquellos aspectos que componen el espectáculo para el funcionamiento global de la puesta en escena y su polisemia de significantes y significados, desde la plástica escénica y sus estrategias estético-estilísticas, hasta el movimiento actoral, su entonación o el diseño sonoro espectacular, entre otros muchos factores. Dada la riqueza y la complejidad del hecho escénico, surge la necesidad de abordar los recursos propios de la experiencia teatral para dar respuesta a los tres grandes interrogantes que se plantea el director de escena: qué quiere contar, cómo y con qué estilo. Estos interrogantes se refieren, respectivamente, al núcleo de convicción dramática, que Juan Antonio Hormigón describe como “lo que explica la razón profunda de la elección de un texto, de nuestra lectura personal y de nuestro compromiso con ella” (1991:73); a la narratividad o modelo de lectura que interesa al

director de escena (Cfr. Brecht, 1982: 66); y a la forma o la estrategia estético estilística que determinarán la armonía o la contradicción entre los diferentes elementos que componen la plástica escénica.

Tal y como se explicaba en la estructura de la introducción, esta segunda parte comprende tres perspectivas que corresponden a los capítulos cuarto, quinto y sexto: la dramaturgia textual, la dramaturgia del espacio y la dirección de escena.

En el capítulo 4 se analiza el texto como punto de partida de todas las producciones de la directora. La palabra escrita es, tal y como ya se ha apuntado, el germen de los espectáculos de Katie Mitchell, quien le imprime en el proceso de la escenificación la marca de su visión personal. En palabras de Pavis:

Los estudios teatrales, y especialmente el análisis del espectáculo, están interesados en el conjunto de la representación, en todo lo que rodea al texto y está más allá de él. Por reacción, el texto dramático ha sido reducido a una especie de accesorio molesto que se ha dejado, no sin desprecio, a la disposición de los filólogos. En el transcurso de 50 años, hemos pasado así de un extremo al otro, de la filología a la escenología (2000: 201).

Sostiene Picon-Vallin que, en todos los discursos sobre la imagen, sean estos multimedia o no, observa una eliminación de lo que considera una práctica arcaica y anticuada relacionada con el texto dramático como columna vertebral de la puesta en escena. A lo largo del siglo XX se tejen una serie de procesos impulsados por la aparición del director de escena donde la imagen jugará un papel clave en el relevo de la palabra (Cfr. 1998: 11). Desde un prisma holístico, por tanto, el interés reside en considerar la mirada singular de Katie Mitchell para evaluar así la funcionalidad y la impresión del texto en su teatro multimedia. Son las elecciones conscientes de la creadora y su núcleo de convicción dramática las que proponen una perspectiva singular en la lectura de los textos que, a su vez, se materializa en unas imágenes, una interpretación y una recepción propia de la práctica escénica.

Es por esta razón por la que el estudio de la dramaturgia de la imagen concierne al análisis no solo del texto dramático, sino también al de su propuesta espectacular inscrita en el espacio, el tiempo y la acción de la escenificación que se materializa en su conjunto plástico, audiovisual, sonoro y lumínico, aspectos todos que se investigan en el quinto capítulo que engloba la dramaturgia del espacio. Por último, se dedica el capítulo 6 al análisis de la dirección de actores que completaría los aspectos fundamentales de su dirección de escena.

Es importante tener en cuenta que, a pesar de que la estructura de esta investigación permite analizar la creación híbrida de Mitchell con rigor y orden, los elementos que se desarrollan a continuación conforman una suerte de mapa en el que los caminos se cruzan, condicionan y retroalimentan en beneficio de la escenificación sin el aislamiento de cada uno de estos durante el proceso creativo. La necesidad de ahondar en cada aspecto por separado tiene el fin de desvelar su sentido último y sus aportaciones sobre la escena contemporánea.

Capítulo 4

Dramaturgia textual

*Esta arrogancia fue alimentada por escuelas y universidades. (...) Los clásicos fueron protegidos como los parques naturales, reservas literarias nacionales. Se prohibía todo contacto, se evitaba toda modificación, se castigaba todo trasplante.
(Brecht, 1963: 26-28).*

Una vez descritas las 13 escenificaciones multimedia que comprenden esta investigación y la gestión de los equipos artísticos que las hacen posibles, se procede al estudio de aquellos aspectos comunes de su dramaturgia textual. El estudio se inicia con una cuestión semántica que se refiere al texto dramático, donde es necesario detenerse a diferenciar las siguientes acepciones: por un lado, se parte del texto dramático fuente, que sería el canónico y cerrado por el autor, habitualmente fijado en una publicación; por el otro, se desarrolla el texto dramático o de representación para la escena, aquel acomodado por el dramaturgista para el trabajo de escenificación; y por último, el texto escénico, aquel “invisible e ilegible de la puesta en escena, es decir, el de la descripción del desarrollo del espectáculo” (Pavis, 1980: 504).

Anne Ubersfeld afirma que “la primera contradicción dialéctica que contiene el arte del teatro, es la oposición texto-representación” (1989: 15-16). La teatróloga sostiene que persiste una opinión generalizada y errónea que ve la representación como la manifestación o expresión viva del texto literario, relegando el papel del director de escena a un mero traductor fiel de la palabra escrita a la palabra dicha. Esta creencia, a pesar de hallar su oposición en las corrientes vanguardistas del siglo XX que se posicionan en el extremo opuesto, se traduce en una manipulación que privilegia:

Una lectura particular del texto, histórica, codificada, ideológicamente determinada, y que el fetichismo textual permitiría eternizar; conocidas las relaciones (inconscientes pero poderosas) que se anudan entre el texto teatral y sus condiciones históricas de representación, ese privilegio otorgado al texto conduciría, por una vía extraña, a

privilegiar los hábitos codificados de representación, es decir, a prohibir todo avance del arte escénico (Ubersfeld, 1989: 17).

Como consecuencia a esta prohibición, surge una generación de directores de escena conscientes del lugar que ocupan con respecto al texto, que se oponen a un conservadurismo que solo encorseta su trabajo y encasilla la comunicación con el espectador contemporáneo. Se aúna así el concepto de escenificación con otro más reciente, el de dramaturgismo, cuyo sentido no se puede comprender sin hacer mención a las aportaciones del fundador del futurismo, Marinetti, en los dos manifiestos que escribe sobre el teatro, *El teatro del café concierto* (1913) y *Teatro sintético* (2015).

Su oposición al teatro psicologista viene de la mano de la búsqueda de un género más cercano al *music-hall* para crear un teatro nuevo en el que predominen la acción y la acrobacia como reflejo del dinamismo y de la aceleración de la vida moderna. Con dicho fin, Marinetti destruye los límites entre el patio de butacas y el escenario, anima a la descomposición de los textos clásicos, exhorta a la provocación y al predominio de la acción y el ritmo en los textos. Del mismo modo, Vsévolod Meyerhold aporta dos líneas esenciales que siembran los principios del dramaturgismo: la escenificación como el arte de la composición y la sistematización de la intervención de los textos clásicos. Enlaza este segundo aspecto con la visión del futurista italiano y con el cambio paradigmático que surge en los primeros años de la Revolución Bolchevique de 1917, origen de la preocupación por la recuperación de un teatro del pueblo en oposición al teatro burgués predominante en los escenarios rusos. De este modo, autores directores y escenógrafos trabajan en conjunto con el objetivo de modificar el concepto de propiedad de los textos, que ya no pertenecen al autor sino al pueblo. En consecuencia, se busca un lenguaje más asequible a esa mayoría, con la consecuente transformación de las dramaturgias originales, conformando así el pilar del nuevo teatro europeo. Es el legado de Meyerhold el que se conserva hasta el presente de este estudio.

El director ruso apostaba por la integración de todos los elementos necesarios para la escenificación de manera que no fuesen medios auxiliares para subrayar el texto, sino signos con entidad propia, y de ahí la idea que desarrolla en torno al arte de la composición. La igualdad entre el intérprete y los demás integrantes artísticos del montaje será la clave del impacto de los ideales revolucionarios sobre la escena. Con dichos precedentes, Meyerhold propone que la labor del director no sea el exclusivo trabajo con los actores, sino una función más semejante al de la composición musical, enfocada en estimular la capacidad asociativa de espectador a través de la música, la luz,

la escenografía, el ritmo del texto y el trabajo gestual con el elenco. Más allá de la poética que deriva de sus reflexiones, con Meyerhold se establecen las líneas del proceso de transformación de un texto dramático en dramaturgia espectacular. Tal y como desarrolla Hormigón:

Ya no se trata de analizar tan sólo las características estructurales y estilísticas de la obra literario dramática, las contradicciones ideológicas que muestra, el perfil y confrontaciones de los personajes, sino de leerla desde nuestra propia existencia contemporánea para el público potencial que va a contemplar el espectáculo, así como establecer primero y discutir después durante el proceso creativo, las formas y soluciones escénicas que mejor expresen, muestren o expliciten lo que pretendemos contar (Hormigón, 2002: 546).

El proceso de intervención dramática de los textos clásicos en el arte de la composición *meyerholdiano* será un pilar estructural. Este se recoge en tres grandes apartados: en primer lugar, se encuentra el recorte, la refundición o la descomposición de los textos canónicos; en segundo lugar, el cambiar el orden de las escenas o suprimirlas, y añadir otras o mezclar diferentes tramas dramáticas; y en tercer y último lugar, el introducir sucesos de la vida cotidiana. Las diferentes acciones se sustentan en el estudio previo, en la nueva lectura del director y en unos objetivos relacionados con dotar de mayor ritmo a la escenificación, intentando adecuar “el teatro a la síntesis que le ofrece el cine” (Cfr. Ripellino, 2005: 134).

Patrice Pavis, a partir del sentido *brechtiano* y *postbrechtiano* del concepto de dramaturgia, recoge en su amplia definición dos párrafos que contemplan una acepción más allá de la reescritura dramática:

La dramaturgia concierne a la vez al texto de origen y a los medios escénicos de la puesta en escena. Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, entonces, descubrir su fabula en relieve, es decir, en su representación concreta, especificar la manera teatral de mostrar y narrar un acontecimiento.

(...) La tarea última y principal consistirá en llevar a cabo el reglaje entre texto y escena, decidir cómo mover el texto, cómo darle un impulso escénico capaz de iluminarlo para una época y un público determinados (1980: 147-162)

Pavis sistematiza en este apartado las funciones del dramaturgista según las aportaciones de Bertolt Brecht, a pesar de que no fue este quien llevo a cabo este análisis funcional. A partir del cambio de paradigma europeo anteriormente citado, en Alemania Georg Fusch, Max Herrman, Max Reinhardt y Erwin Piscator alzarán sus voces hacia la revolución escénica que reivindica la autonomía de lo escénico frente a lo

literario. Empero, a pesar de las imprescindibles aportaciones de estos directores, será Bertolt Brecht el gran impulsor del dramaturgismo a través de sus escenificaciones y de sus escritos dispersos, compilados en *Escritos sobre el teatro [Schriften zum Theater]* (1918-1933)³⁶, donde separa y distingue las figuras del asesor y el filósofo en *Der Messingkauf* – que vendrían a ser el dramaturgista y el dramaturgo –; recoge la importancia del estudio previo que el dramaturgista debe realizar; incide en la decisión del director para dar sentido a la propuesta escénica; y eleva el rango del dramaturgismo al de una Ciencia Teatral. Si bien las ideas de Brecht se encuentran ya citadas por Meyerhold en su concepto del arte de la composición, el valor de las aportaciones de director alemán radica precisamente en que dejó anclados, entre otros, los fundamentos de lo que hoy se denomina en la jerga teatral dramaturgismo, término que aún no se recoge en la Real Academia Española, como tampoco se incluye la profesión particular de quien lo lleva a cabo: el dramaturgista.

Es pertinente la aclaración que realiza al respecto López Antuñano, pues disipa cualquier confusión al respecto de un vocablo que puede inducir a error. El teatrólogo determina dos cuestiones semánticas fundamentales: en primer lugar, el hecho de que la palabra dramaturgo en España define a la persona que escribe los textos dramáticos, equivalente al alemán *dramatiker*; y en segundo lugar, las aportaciones de Lessing contenidas en *Dramaturgia de Hamburgo* (2004), en las que se expone cómo la lengua alemana incorpora a su vocabulario la palabra *dramaturg* para definir a la persona que analiza, reflexiona, trabaja sobre los textos ya escritos y ayuda al director de escena. El problema surge cuando el castellano funde en la palabra dramaturgo ambas acepciones alemanas, la de *dramatiker* y la de *dramaturg*, ocasionando no pocas confusiones. Hoy en día, se ha extendido en los textos teóricos, que no en la *praxis* escénica, la palabra *dramaturgista* para designar las tareas del dramaturg, dejando el término dramaturgo para el autor dramático en su sentido tradicional. En consecuencia, el término dramaturgismo es el más apropiado para designar la actividad que desarrolla el dramaturgista, en oposición a dramaturgia como actividad del autor dramático (Cfr. López Antuñano, 2014a: 3).

La reflexión que subyace al cambio de paradigma que supone la intervención dramaturgista de textos clásicos se describe en la transcripción de la conversación radiofónica de Brecht con el crítico Jhering. En el transcurso del programa ambos

³⁶ En esta investigación se utiliza la traducción de Genoveva Dieterich (1963).

coinciden en tres ideas fundamentales. En primer lugar, afirman que la forma textual, de validez en un momento determinado, no es perenne e inmodificable. La mirada contemporánea del espectador condiciona el vigor de los textos o, en palabras de Brecht:

El humo del incienso los ennegreció (...). La forma de los clásicos no es clásica. Padecen de estabilización prematura, de quietismo y decantación (Brecht, 1963: 27).

En segundo lugar, ambos critican el saqueo del contenido que realiza la burguesía decimonónica sobre los clásicos, utilizando como ejemplo a Schiller y a Goethe, cuyo aspecto se hace extensible a los dramaturgos de otras culturas. Jhering manifiesta la falsa reverencia alimentada por escuelas y universidades que impide la actualización de los clásicos, hecho que Brecht subraya como atentado de sus valores implícitos, evitando que se extraiga todo el provecho que los hace vigentes. Prosiguen analizando la excesiva importancia otorgada a la forma, sin profundizar en el significado. Esta es la causa por la que los clásicos pierden significación en relación a los contenidos, porque las inquietudes y la visión del mundo cambia con el paso del tiempo, a pesar de que permanezcan los grandes temas inherentes a la condición humana. Como último apunte, ambos dialogan en torno a cómo las formas antiguas condicionan la escenificación e interpretación de los clásicos (Cfr. Brecht, 1963: 30).

La libertad acerca de la cual conversan director y crítico responde a lo que el Pavis describe como la muerte del autor, descrita posteriormente por Foucault en *¿Qué es un autor? [Qu'est-ce qu'un auteur?]* (1969), Derrida en *La escritura y la diferencia [L'écriture et la différence]* (1967) o Barthes en *La muerte del autor [La mort de l'auteur]* (1987). Brecht preconizó un hecho que tendrá lugar en la literatura en la década de 1960 y en el teatro en los años 70:

Si el autor desaparece, el dramaturgista lo sigue de cerca. Solo que la resurrección del dramaturgista y su metamorfosis son mucho más espectaculares. Muchos otros tipos de dramaturgia son concebibles, en efecto, dependiendo del enfoque creador de los actores, los directores y los espectadores (Pavis, 2016:88-89).

Mitchell será heredera de dicho cambio de paradigma y encontrará en el país germánico un aliado que reafirme su poética, no solo en el uso de las herramientas que descubre a través del trabajo multimedia junto a Leo Warner y en las posibilidades de la deconstrucción escénica, sino también en esa narrativa personal en la que confluye su

interpretación del naturalismo *stanislawskiano* con su visión feminista en la lectura concreta y contemporánea de los textos fuente. *Wunschkonzert* (2008) será solo el comienzo de una larga sucesión de montajes en los que los primeros planos, el realismo escenográfico e interpretativo, el universo sonoro y la edición cinematográfica en directo, se convertirán en sus aliados para representar distintos modos de percepción sobre la escena.

Se aprecia así el impacto que tienen el audiovisual y las nuevas tecnologías sobre sus espectáculos, alternando los conceptos de tiempo, de espacio, de drama e incluso, de la veracidad de la propia interpretación. El espectador también se transforma en un elemento activo al que se le exige mucho más que firmar un pacto de convención ficcional al sentarse en el patio de butacas. Es preciso comprender el contexto híbrido en el que surgen dichos cambios. Entre la representación ilusionista del teatro mas convencional y la presentación de la *performance* existe un abundante abanico de tonalidades que ha enriquecido la comunicación en sus múltiples variantes. La experiencia que plantea la directora recoge este cambio en la recepción, así como la necesidad de una nueva narratividad escénica que, a su vez, condiciona el espacio, el trabajo del actor y, como no, la dramaturgia espectacular.

Peter Stamer promueve la idea de *performative dramaturgy*, “pues la dramaturgia no estructura un sentido dado de antemano que debe aplicarse a la obra, sino más bien crea un sentido que hasta ese momento no se ha revelado” (2010: 257). Es decir, la alteración del texto fuente se abre paso progresivamente en un proceso creativo de construcción de una nueva dramaturgia que se prolonga hasta el estreno, momento en el que todos los vectores confluyen ante la recepción del espectador. Es de suma importancia comprender que este hecho no pierde de vista el núcleo de convicción dramática como principio activo sobre el que se asienta la lectura concreta y contemporánea de Katie Mitchell. Sirva la descripción detallada de Juan Antonio Hormigón para esclarecer un término imprescindible y recurrente en esta investigación:

Partiendo de la existencia de diferentes temáticas explícitas en un texto dramático, unas planteadas de forma consciente y premeditada, otras de manera menos consciente e incluso inconsciente, podremos establecer una selección y jerarquización de las mismas acorde con nuestra percepción, sensibilidad, ideología, posición ante el mundo, etc., en relación a la puesta en escena que vamos a realizar. La estrategia constructiva y el tratamiento formal de toda temática en el terreno literario-dramático, que es el que nos ocupa, determina la instauración de un sentido. En consecuencia, estaremos en condiciones de definir un sentido principal y unos sentidos secundarios en el texto (Hormigón, 2002: 156).

La lectura, el análisis formal y la posterior escenificación responden a este principio. No obstante, en contra de una dramaturgia impuesta desde el exterior, la dramaturgia *performativa* es creativa en tanto que realiza la forma desde dentro, lo que según Pavis supone una “evolución *copernicana* de la dramaturgia y la puesta en escena” (2016: 88). La controversia generada a raíz de las intervenciones dramáticas realizadas en *A Dream Play* (2005) o *Women of Troy* (2006) serían solo el comienzo de dicho descentramiento en la poética singular de Katie Mitchell. Ante el choque ideológico en la recepción de sus propuestas, la directora deriva su teatro hacia la hibridación de lenguajes con el fin de transmitir la manera que tiene de percibir el mundo, bastante alejada de las estructuras canónicas lineales del teatro clásico. La labor dramática fruto de este trabajo tiene siempre el objetivo de la escenificación y la recepción propias del hecho teatral.

La trayectoria de la creadora gira en torno al rigor *stanislavskiano* en los ensayos, siendo el texto dramático su punto de partida. Mitchell encuentra en su formación, basada en el sistema ruso, unas herramientas fiables y objetivas para enfrentarse al delicado y complejo trabajo con el actor y el de la puesta en escena. La palabra es, en este sentido, consecuencia de la indagación sobre el comportamiento humano, sobre cómo el tiempo, el espacio, el obstáculo y la intención influyen en la forma y afectan a la comunicación. El texto es un elemento más y no una estructura que domina el resto de los elementos de la escena. Mitchell es heredera de un teatro que Jacques Derrida considera que debe reconstruir la escena, derribar la tiranía del texto y liberarla de palabras para que recobre su libertad creadora e instauradora (Cfr. 2012: 318). La directora no rechaza la palabra, pero tampoco deja que esta controle su escena. Esta característica, que vertebra todo el trabajo dramaturgístico en su creación, junto con la influencia de los montajes de danza teatro de Pina Bausch, la llevarán a encontrar en las imágenes una solución a los problemas que plantea la comunicación en el teatro, entre los personajes y de estos con el público. Su mirada feminista, que la acompaña desde su formación universitaria, se manifiesta en la búsqueda del punto de vista de los personajes oprimidos, adentrándose en su propia subjetividad. Esto se manifestará en un *pluriperspectivismo* que enriquecerá la transmisión naturalista de los procesos psicológicos inconscientes de los personajes.

Presentados los aspectos que rigen su particular visión de la dramaturgia textual, interesa, en primer lugar, someter a estudio la elección del texto fuente, su evolución y las causas que la llevan a elegir unas piezas en detrimento de otras. En segundo lugar, se investiga en torno a una temática que entronca con la visión feminista de la directora, aspecto que también determinará la lectura concreta y contemporánea de los textos seleccionados. A pesar de que los temas condicionan la elección del texto fuente, el trabajo de investigación comienza por el estudio de unas escenificaciones de las que se deducen unos intereses, una mirada y una sensibilidad particular, de ahí que la temática sea el segundo aspecto a tratar. En tercer lugar, se explicará el concepto de deconstrucción aplicado a sus dramaturgias para, a continuación, desarrollar sus procedimientos singulares según los objetivos de la investigación. En un cuarto apartado, se estudia el método de traslación del texto dramático al proceso de la escenificación, objetivo último del trabajo dramaturgístico. Dicho proceso, parcelado en estos cuatro puntos, conformará en su totalidad la propuesta final del texto escénico.

4.1. Texto fuente

Se procede al estudio del texto fuente como primer paso encaminado a la puesta en escena. Efectivamente, según la tentativa metodológica de Hormigón, todo trabajo dramático se inicia con una toma de decisión del texto a partir del cual se realiza la escenificación (Cfr. 2002:139). Si bien es cierto que, en aquellos teatros en los que existe un departamento de dramaturgia – como son los casos de la Schaubühne de Berlín, la Schauspielhaus, la Schauspiel Köln de Colonia y la Schauspielhaus de Hamburgo – suelen ser estos quienes realizan la primera lectura, Katie Mitchell es una directora que propone, negocia y acuerda, de manera que la elección surge siempre de su interés personal concretado a través de su núcleo de convicción dramática. Las condiciones artísticas de cada producción, el público al que irá destinada o el sentido del texto dentro del repertorio habitual de la institución teatral que facilita la creación, son parámetros a tener en cuenta, pero es la directora quien encuentra las coincidencias estéticas, ideológicas y sensibles que determinan la elección definitiva. Así, por ejemplo, suele decantarse por autores cuya nacionalidad e idioma original coincida con la ciudad de estreno, ya sea Franz Xaver Kroetz en Berlín, Peter Handke en Viena o

Marguerite Duras en París. Esto no será condición *sine qua non*, pero sí un valor añadido que tendrá en cuenta a partir de su trabajo en Europa y a causa de su interés por la recepción de su teatro. En cualquier caso, el texto escrito será siempre su punto de partida. Existen, eso sí, una serie de elementos comunes en la discriminación de un tipo de literatura frente a otra que se afianzan notoriamente en la segunda etapa de su teatro multimedia en Alemania.

Lo primero que se observa es que, de las 13 dramaturgias espectaculares que comprende este estudio, nueve parten de adaptaciones de novelas, tres de textos dramáticos de autores vivos y tan solo una de ellas de una dramaturgia clásica. De un lado, se encuentran las novelas: *Las olas [The Waves]* (1931) de Virginia Woolf; *El idiota [Идиот]* (1868) de Fiodor Dostoyevski; *The Rings of Saturn*³⁷ (1995) de W.G. Sebald; *Reise durch die Nacht* (1984) de Friederike Mayröcker; *The Yellow Wallpaper* (1892) de Charlotte Perkins Gilman; *Wunschloses Unglück* (1972) de Peter Handke; *The Forbidden Zone* (1929) de Mary Borden; *Reisende auf einem Bein* (1989) de Herta Muller y *La maladie de la mort* (1982) de Marguerite Duras. Del otro, se hallan las dramaturgias contemporáneas: *Attempts on Her Life* (1997) de Martin Crimp; *Wunschkonzert* (1973) de Franz Xaver Kroetz; y *Schatten (Eurycike Sagt)* (2013) de Elfriede Jelinek. Por último, Mitchell utiliza *Fröken Julie* (1889) de August Strindberg como texto fuente para la deconstrucción y reescritura de una nueva dramaturgia bajo el punto de vista de Kristin, la criada. Estos datos reflejan la radical importancia de la novela en la creación del formato de los *live cinema shows*.

Mientras que, tras el estreno de *Waves* (2006), el crítico teatral Michael Billington se interrogaba acerca de la necesidad de adaptar novelas al teatro (17-XI-2006), queda manifiesto que Katie Mitchell, sin ser ninguna pionera en este sentido, encuentra en esta modalidad una nueva vía para su investigación teatral.

A pesar de la ideología conservadora que subyace en la crítica de Billington, la realidad advierte que la adaptación de textos literarios es una tendencia habitual entre los directores de escena más renovadores. En el Congreso Internacional Plataforma TEAMAD Circuitos Teatrales Siglo XXI, celebrado en Madrid del 2 al 4 de octubre del 2017, José Gabriel López Antuñano presentaba a un Kristian Lupa alejado de la dramaturgia teatral no solo por el hastío que siente como lector, cuyo argumento es

³⁷ Las novelas cuyas escenificaciones de Katie Mitchell conservan el mismo título, no se traducen de nuevo.

subjetivo, sino por la dificultad que encuentra para hallar en ella a dramaturgos que dejen suficiente espacio a la creación del director. Según Lupa la mayor parte del teatro contemporáneo escrito, salvo excepciones como Yasmina Reza, le resulta inacabado y tedioso, mientras que el clásico, salvo el de Anton Chejov y ciertas obras maestras, encorseta la acción y apenas deja lugar a la imaginación.

Toda obra de teatro escrita esconde el anhelo de ser representada. Abunden o no las acotaciones, la intención del dramaturgo busca siempre la escenificación futura de la pieza. En la novela, sin embargo, los autores no piensan en la escena, en la posibilidad de que sus personajes sean encarnados por actores, sino en la vida. El horizonte de la novela es, por tanto, mucho más amplio, pues no se ve acotado por su potencialidad material, y las ideas imposibles que nacen en su seno son una constante provocación para los creadores teatrales. Lavandier afirma que existe un menor rigor en la novela al encontrar una mayor libertad en la transgresión de las unidades de lugar, tiempo y acción sin verse penalizada por ello (cfr. 2003: 487). El semiólogo remonta el germen de esta diferencia en el origen griego de la dramaturgia escrita:

Etimológicamente, literatura significa escritura. Como los dramaturgos se acostumbraron, desde el principio, a dejar por escrito sus obras, se debió considerar que la dramaturgia era, en efecto, una forma de literatura. Con todo, hay una diferencia fundamental entre dramaturgia y literatura: los autores dramáticos nunca escribieron para ser leídos. Contrariamente a los novelistas, ensayistas, escritores de epístolas o periodistas, los autores dramáticos escribieron para que sus textos fueran vistos y oídos (2003: 486).

Es este uno de los motivos por el que Katie Mitchell elige la novela como punto de partida, sumándose así al teatro moderno descrito por Peter Szondi, es decir, aquel que niega el modelo lineal y clásico en beneficio de nuevas formas que emergen de lo que denomina como la crisis del drama (Cfr. 1987: 122). Szondi traza una línea divisoria en la literatura dramática manifiesta en el cambio profundo de los trabajos de Strindberg, Ibsen y Chejov, entre otros. No obstante, a pesar de la discontinuidad manifiesta en Büchner y en las nuevas formas dramáticas, como en el teatro épico de Brecht, en la crisis mimética de Pirandello y de Wilder – como ejemplos de la transformación paradigmática del drama moderno – la estructura dramática tradicional será respetada por todos los dramaturgos citados (López Antuñano, 2017: 15).

En este sentido, Mitchell había alcanzado su propia crisis en un teatro naturalista en el que el mundo interno de sus personajes solo podía transmitirse a través de signos

visuales y vocales que denotasen su comportamiento en relación a los demás fundamentados en los referentes reales. En la medida en que se adentra en su percepción del mundo, el proceso interno cobrará un valor esencial, de manera que el diálogo entre personajes disminuye considerablemente o incluso se suprime. Esta estrategia confiere una intervención más radical sobre las dramaturgias fuente de lo que se deriva una mayor reacción en la recepción por la dificultad que conlleva conseguir la empatía con unos personajes encorsetados por su propio pensamiento. Las formas convencionales de teatro dejaron de ser una fuente de inspiración por su incapacidad de trascender la tiranía de la palabra escrita – expresada a través del diálogo – como manifestación de la interioridad de los personajes (Cfr. Bowler, 2018: 99). La novela le permitió interrogarse acerca de la relación entre el lenguaje teatral y la subjetividad para concentrarse en las dimensiones internas y en las dinámicas de la experiencia humana. De ahí el interés de Mitchell por aquellas obras cuyo enfoque reside en la perspectiva de un solo protagonista o en las que el autor experimente con aspectos formales que pongan de relieve la percepción del mundo de los individuos.

En coherencia con esta necesidad, la directora encuentra en el concepto de corriente de conciencia, desarrollado en el ensayo *Los principios de la psicología* [*The Principles of Psychology*] de William James (1884), la clave para la selección de sus textos fuente. Dicha corriente, a diferencia del monólogo interior, se conforma de un flujo de imágenes, de impresiones y de pensamiento verbal. Este pensamiento verbal fluye sin cesar y no se presenta de manera articulada; en palabras de Vanessa Palomo Berjaga: “es irracional, espontáneo y caótico” (2013: 96). Afirma:

El monólogo interior fue una técnica utilizada por primera vez por Édouard Dujardin en *Les lauriers sont coupés* (1887), y luego fue recuperada por James Joyce en su obra *Ulysses* (1922) y por otros autores, como, William Faulkner o Virginia Woolf. Según la definición de la Encyclopædia Britannica (2009), el monólogo interior es un tipo de *stream of consciousness* en el cual se presentan los pensamientos de los personajes como una forma de discurso interno en silencio, como una corriente de pensamientos verbalizados. Solo se reflejan la mitad de los pensamientos, impresiones y asociaciones, presentados de manera racional. Como esto supone algún tipo de restricción, no se puede decir que el monólogo interior represente completamente la corriente de conciencia del personaje. De hecho, se focalizan unas ideas o sensaciones y se descartan otras (2013: 96).

Es preciso distinguir ambas e incluso matizar la diferencia entre el monólogo interior, aquí descrito, del concepto de monólogo interno³⁸ utilizado en el método de dirección de actores naturalista elaborado por Stanislavski, es decir, aquel utilizado por el actor como proceso interno del personaje que manifiesta el subtexto latente de su diálogo y su comportamiento. Son estas las características que conforman la manera no lineal de percibir el mundo del ser humano, aspecto fundamental del núcleo de convicción dramática de Mitchell y elemento reflejado en ocho de los textos fuentes referidos, siendo *The Waves*³⁹ de Virginia Woolf la espoleta que abre el camino de su futura investigación sobre el escenario.

En el marco del NESTA, la creadora buscaba un texto no teatral para explorar la relación entre la danza y el teatro. Mitchell quería encontrar una obra que la obligase a hacer mejor su teatro (Cfr. Jackson, 29-X-2008). Necesitaba imágenes potentes, personajes y narrativa, y la novela de Woolf, que ya le fascinó durante su etapa universitaria en el Magdalene College, se adaptó a sus inquietudes. La ausencia de guías espacio temporales de la novela le permitió adentrarse en el funcionamiento inconsciente de la memoria y la percepción, hallando así la expresión particular de ese estado de conciencia, alejado de la acción y de los hechos. Este era el planteamiento que Woolf plasmaba en su diario dos años antes de escribir la novela:

Porqué no inventar una nueva forma de teatro – por ejemplo:

Una mujer piensa...

Él hace.

El órgano suena.

Ella escribe.

Ellos dicen:

Ella canta:

La noche habla:

Creo que debe haber algo en esta línea – aunque aún no sepa lo que es. Más allá de los hechos: libre, aunque concentrado; prosa, aunque poesía; una novela y una dramaturgia (Woolf, 1980: 128).

Las palabras de Woolf serían una provocación para Mitchell y el punto de partida de la adaptación de la novela para su puesta en escena. De alguna forma validaba la adaptación de la obra literaria al texto escénico. La dificultad de sumergir al espectador en esa corriente de conciencia que manifiesta los pensamientos interiores de

³⁸ Este concepto se desarrolla en profundidad en el capítulo 6.1.

³⁹ Katie Mitchell cambia el artículo de la novela original. El título de la novela es *The Waves* (1931) y el de la escenificación es *Waves* (2006).

un grupo de seis amigos a lo largo de su vida, supuso un reto para el equipo artístico y técnico. A pesar de la fascinación por el teatro y el cine de la novelista, por su capacidad de expresar emociones sin palabras (Cfr. Trotter, 2005: 18), y a pesar también de que muchas de sus novelas ya habían sido adaptadas para la escena y para la pantalla, *The Waves* (1931) era la única pieza considerada en numerosas ocasiones como imposible de escenificar. Al respecto Mitchell afirma:

Cualquier intento de dramatizar una novela clásica es peligroso. Los lectores construyen imágenes mentales de los personajes, los lugares y los eventos mientras leen. Cualquier alternativa representada ofrece un dibujo diferente que tiene el riesgo de decepcionar. Y la novela de Woolf presenta más obstáculos de lo habitual a la hora de escenificarla. En primer lugar, por carecer de una sola voz narrativa; en segundo lugar, el texto solo manifiesta los pensamientos internos de sus protagonistas; y, en tercer lugar, porque abarca un amplio espectro temporal (Mitchell, 11-XI-2006).

La imposibilidad de capturar la forma onírica del flujo mental inconsciente fue lo que a Mitchell le sedujo de la novela (Cfr. National Theatre Archive, *Waves*, 2006). La elección de este texto fuente fue crucial para el futuro de sus creaciones multimedia, pues, lejos de adecuarse a lo preestablecido por el conservadurismo británico, la conectó con su visión más auténtica, en la que radica el valor de su singular aportación sobre la escena contemporánea. Tal y como afirma: “Se lo debemos a ella (Virginia Woolf) y a su exquisita escritura. Desde entonces las novelas han resultado ser una mejor fuente de inspiración” (Hogan, 1-V-2013).

En este punto, es preciso diferenciar la selección de los textos fuente en las dos etapas ya mencionadas del teatro híbrido de la directora: por un lado, la que nace en el seno de su teatro británico; y por otro, la que surge a raíz de su primera producción alemana. En lo que se ha denominado como la primera etapa multimedia de Katie Mitchell, no existe aún un denominador común en la selección y la temática de los textos fuente. A pesar de que *Waves* (2006) será el referente de su trabajo posterior en Alemania, *Attempts on Her Life* (2007) y *...some trace of her* (2008), segunda y tercera escenificación multimedia respectivamente, no utilizan la corriente de conciencia como técnica narrativa.

La elección de la dramaturgia deconstruida de *Attempts on Her Life* (1997) de Martin Crimp dará lugar a una escenificación bastante alejada del interés por reflejar el comportamiento humano de la directora. Entronca, eso sí, con su compromiso político y con cierta temática por la que se siente atraída acerca de los efectos sociales e

individuales del capitalismo global, el consumo y el individualismo imperante, pero el resultado escénico se distancia mucho de la poética que se aborda en este estudio. El texto de Crimp pertenece a lo que Pavis denomina como dramaturgia postnarrativa o postclásica, desprovista de toda fábula y narración (Cfr. 2016: 85); o lo que Joseph Danan resuelve como la no-acción, el debilitamiento de la mimesis, y la ausencia de relación causal entre los diferentes incidentes en el seno de un acontecimiento (Cfr. 2011: 46-47). El dramaturgo ofrece “17 escenarios para el teatro” (Crimp, 2005: 199), carentes de personajes o acotaciones y una total libertad escénica para el director teatral. La deconstrucción⁴⁰ patente en el texto dramático, junto a los descubrimientos multimedia de *Waves* (2006) un año antes, permiten a la directora revisitarse la dramaturgia y darle una nueva visión en coherencia con el propio concepto *derridiano*. La paradoja de Anne, Anny, Annushka, Anya o Annie – según el escenario – es que mientras que, a través de la descripción de los otros, cambia de forma y aspecto, ella es el único elemento común que da estructura a la pieza como objeto mutable símbolo de la deshumanización de la sociedad de consumo. Mitchell, junto a Leo Warner, rescata, por un lado, sus recientes descubrimientos de la deconstrucción multimedia⁴¹ en *Waves* (2006), y por el otro, la dramaturgia de Martin Crimp, como narrativa idónea para profundizar en la hibridación de lenguajes y enfatizar el aspecto espectral de la pieza.

El idiota (1868), texto fuente que soporta *...some trace of her* (2007), tendrá que someterse a un proceso de deconstrucción en busca, precisamente, de dicha corriente de conciencia del personaje principal. El resultado fue una dramaturgia nueva en la que hasta el título se modificó, pues, a pesar de utilizar parte de la trama y de los personajes principales de la novela, apenas se conservó material escrito del texto fuente. En este sentido, *...some trace of her* (2007) sembraría otro precedente, aquel en el que el texto fuente se deconstruye en busca de dicha corriente de conciencia. Sendas escenificaciones le sirvieron para experimentar en un terreno híbrido hasta entonces desconocido, dando lugar a una mayor claridad y, por tanto, a una mayor homogeneidad en la futura selección de los textos fuente a partir de su invitación a la Schauspielhaus de Colonia.

De este modo, en su segunda etapa multimedia, Mitchell elegirá el resto de los textos fuente con base en la posibilidad que estos le ofrezcan para transmitir su lectura

⁴⁰ El concepto se desarrolla en profundidad en el apartado 4.3.

⁴¹ Este aspecto se aborda en el capítulo 5 dedicado a la Dramaturgia del espacio.

feminista. Desde *Wunschkonzert* (1973) de Franz Xaver Kroetz hasta *La maladie de la mort* (2018) todos los textos seleccionados se rigen por estas dos premisas: por su posibilidad implícita o explícita de transmitir la corriente de conciencia de sus personajes y por permitir visibilizar su vacío histórico y patriarcal a través de los planteamientos dramáticos de la directora. Estos dos aspectos se repiten a lo largo de todas sus posteriores producciones multimedia. A pesar de que cada texto fuente le ofrece un imaginario y unos referentes singulares, las dramaturgias que siguen a *Waves* (2006) y a *Attempts on Her Life* (2007) son, o bien literatura en la que sus autores ya de por sí se sumergen en la no-acción de una corriente de conciencia, como es el caso de *The Rings of Saturn* (1995) de W.G. Sebald, *Reise durch die Nacht* (1984) de Friederike Mayröcker, *The yellow wallpaper* (1892) de Charlotte Perkins Gilman, *Reisende auf einem Bein* (1989) de Herta Müller, *Wunschloses Unglück* (1972) de Peter Handke, la dramaturgia *Schatten (Eurycike Sagt)* (2013) de Elfriede Jelinek y la novela *La maladie de la mort* (1982); o bien han ofrecido la posibilidad de ser reescritas con tal propósito, como lo son *El idiota* (1868) de Fiodor Dostoyevski y la dramaturgia *Fröken Julie* (1889) de August Strindberg. En el caso de *El idiota* (1868), Mitchell utiliza la novela como texto fuente para desarrollar una dramaturgia nueva, *...some trace of her* (2007) en la que se utiliza la técnica de la corriente de conciencia para narrar los sucesos desde la perspectiva del Príncipe Myshkin; mientras que *Fröken Julie* (1889) es deconstruida con el fin de mostrar la perspectiva de un personaje “sin individualidad” (1953: 111) según la mirada misógina del propio autor evidenciada en la escenificación de la directora.

Con *The Forbidden Zone* (2014) la perspectiva feminista en torno a la guerra durante tres generaciones, aúna fragmentos de *On Violence* (1970) de Hannah Arendt, *Faut-il brûler Sade?* (1955) de Simone de Beauvoir, *A Room of One's Own* (1929) y *Three Guineas* (1938) de Virginia Woolf, *Anarchism and Other Essays* (1910) de Emma Goldman y *The Forbidden Zone* (1929) de Mary Borden. Este último título recoge la experiencia de su autora bajo la dirección de un hospital de un campo de batalla y dará título a la dramaturgia de Duncan Macmillan quien, a su vez, estructura el pensamiento de las voces internas de las tres mujeres protagonistas en un *collage* que recoge los textos citados. En este caso, no se trata de transmitir la manera de percibir el mundo de un personaje, sino de la experiencia de tres mujeres aunadas por una suerte de corriente de conciencia colectiva que las conecta, a pesar incluso de pertenecer a

universos espacio-temporales diferentes. No será la primera vez que Mitchell utilice textos de procedencia diversa para completar el sentido dramático de sus propuestas. Se recogen también los versos de Emily Dickinson en *...some trace of her* (2007) y los de Inger Christensen completan la dramaturgia espectacular de *Fräulein Julie* (2010).

La maladie de la mort (2018) podría constituir el salto a una tercera etapa dentro del teatro multimedia de la directora, a la que se sumaría el reciente estreno de *Orlando* (2019). Mitchell encuentra en la prosa poética de Marguerite Duras una fábula y unos personajes sobre los que interviene dramáticamente con el fin de aportar una temática nueva, no presente en la novela, en torno al tráfico de sexo y a los efectos psicológicos y sociales de la pornografía. A diferencia del trabajo dramático de los anteriores montajes, Mitchell, junto a Alice Birch, modifica el tiempo escénico del texto fuente al contexto de año 2017. La singularidad del trabajo de Katie Mitchell hasta entonces radicó en su capacidad de recrear los universos espacio-temporales de cada una de las obras fuente para ofrecer su lectura personal y contemporánea, para manifestar su contradicción o interpretación mutante. Sin embargo, en esta ocasión se propone un material ausente en la novela de Duras, pues utiliza el texto fuente para tratar temas ajenos, no ocultos, más cercanos a la mirada de la dramaturga Alice Birch – quien aborda su lucha personal por abolir la pornografía en *Queremos que miréis [We Want you to Watch (2015)]* – que a los presentes en el texto fuente.

Mitchell es una directora que propone temas, nunca los impone. No cuestiona la actitud de sus personajes, como tampoco la mirada o las estructuras de pensamiento del espectador, quien se verá obligado a ordenar la información para extraer sus propias conclusiones. Mitchell plantea las causas y los efectos con una mirada científica, precisa e hiperrealista. Por eso, al tratarse de la última escenificación objeto de esta tesis, faltan referentes para afirmar un cambio en la poética multimedia de la directora con *La maladie de la mort* (2018). Se deja así una vía abierta para la continuidad futura de esta investigación de la que *Orlando* (2019), quedando fuera de los planteamientos iniciales de la presente investigación, ya forma parte.

4.2. Temática: el realismo feminista

Marchese y Forradellas, siguiendo a Segres, definen el tema como:

Un universal en que se articulan activa y pasivamente la idea oscura de que arranca el quehacer literario y el correlato en que se expresa, modulándose mutuamente, condicionándose y constituyendo así la unicidad irreductible de cada una de las obras literarias. El elemento temático es así a la vez intertextual – se encuentra en otros escritores – e intratextual, al variarse en diversas recurrencias en el mismo discurso o en otros escritos del mismo autor. Segre, diferencia tema de motivo, dice: “Llamaremos tema a aquellos elementos estereotipados que sostienen el texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano discursivo lingüístico, tanto que, si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos. Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema (1986: 399).

De esta extensa definición se concluye que en cada una de las 13 propuestas que se estudian existen unos temas principales y un buen número de motivos que se relacionan de forma jerarquizada. Mitchell se apoya en sus dramaturgos para establecer dicho orden y priorizar unos temas sobre otros con el fin de establecer lo que Juan Antonio Hormigón describe como la organización específica del texto de la representación, a partir del cual se llevará a cabo la posible intervención dramática del texto fuente (2002: 51). Se trata de una intención, existente en toda escenificación, por parte de la directora – y del dramaturgo – que desea contar y compartir uno o varios asuntos que le preocupan y sobre los que reflexiona.

De dicha disposición de temas y motivos a lo largo de la evolución de su teatro se deduce que existe una firme voluntad de ofrecer al espectador la mirada de los personajes oprimidos por las estructuras de poder imperantes. Tal y como se adelantó en el apartado 2.3., en la medida en la que Mitchell consolida su carrera y encuentra un mayor apoyo en el país germánico, la experiencia le otorga la seguridad suficiente para no temer alzar su voz desde la denuncia propia del feminismo (Cfr. Enright, 2016)⁴². Si su medio ha sido y es el teatro, la dignidad del ser humano, y en particular de la mujer, constituye en sus propuestas multimedia el arma que abandera para allanar un camino silenciado a fuerza de una literatura escrita por hombres y para hombres. De este modo,

⁴² Al tratarse de una entrevista en la red, carece de paginación.

la lectura feminista de los textos fuente establece el núcleo de convicción dramática desde el que se edifica la escenificación, es decir, que la temática se desarrolla en función de las historias que Mitchell desea contar.

En virtud de dicho núcleo vertebral de las escenificaciones, conviene apuntar algunos hechos significativos y breves acerca de la historia del feminismo. No se trata de llevar a cabo un exhaustivo desarrollo del mismo, sino de contextualizar a la directora británica dentro de una corriente compleja y ramificada, cuya influencia podría resultar ambigua sin esta sintética aclaración.

Reinelt afirma que no hay una sola corriente feminista, sino una multiplicidad de *feminismos* cuyo nexo de unión radica en equiparar los derechos de las mujeres a los de los hombres, pero diferentes en su concepción y perspectiva (Cfr. 1996: 81). Es importante para este estudio comprender el origen de dichas diferencias, pues el pensamiento de Katie Mitchell se deriva de una escisión fundamental y contemporánea entre las ideas que subyacen al feminismo liberal, en contraste con el feminismo radical de origen socialista. Es preciso subrayar que todo movimiento feminista tiene su origen en una lucha por la igualdad que se remonta a lo que se ha denominado la primera ola del feminismo tras *La declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* [*Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*] (1789), documento fundamental de la Revolución francesa en el que se omitió a la mujer en la radical transformación política y social.

A consecuencia de esta exclusión deliberada en un tiempo de cambios paradigmáticos, surge la primera corriente feminista de la historia. Por un lado, Olympe de Gouges escribe *La declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* [*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*] (1791), en la que reclama un trato equitativo hacia las mujeres en la vida pública y privada. Por el otro, la británica Mary Wollstonecraft crea el documento *Vindicación de los derechos de la mujer* [*A Vindication of the Rights of Women*] (1792), considerado como el texto fundador del feminismo por ser el primero en plantear las diferencias sociales entre ambos géneros como un hecho cultural y no natural, abogando por el derecho universal a una educación igualitaria. La reacción ante esta primera corriente será una dura represión que costará la guillotina a Olympe de Gouges y que dará como fruto el *Código Civil o napoleónico* [*Code Civil*] (1804), en el que se exigirá la obediencia de la mujer al hombre en todas

las esferas sociales, despojándola, entre otras medidas, de sus derechos civiles y políticos.

La segunda ola o corriente feminista nace en los dos países anglosajones, Estados Unidos y el Reino Unido, influyendo en el resto de naciones. El movimiento intelectual dio lugar a lo que se ha denominado como el movimiento sufragista universal. En 1848, Lucretia Mott y Elisabeth Cady Stanton, tras viajar a Inglaterra para participar en un congreso antiesclavista y ser rechazadas por su condición de mujeres, inician la reivindicación de todos los derechos civiles de la mujer. Centran su lucha en el sufragio universal, como necesidad primitiva, hecho que no se conseguirá hasta 1918 en Inglaterra, más de medio siglo después y solo para mujeres mayores de 30 años. A este logro se irán sumando otros países; así, en Estados Unidos, el derecho al voto de la mujer se legalizará en 1920. Sin embargo, este hecho constituirá un derecho burgués adjudicado exclusivamente a las mujeres blancas, lo que dará lugar a diferentes movimientos de mujeres con realidades y necesidades muy diferentes, como el iniciado por Sojourner Truth, esclava negra que luchará por las desigualdades de género y raza; o por la socialista Flora Tristán, que hará hincapié en la doble represión que sufre la mujer proletaria, convirtiéndose en la precursora del llamado feminismo socialista. Tristán plantea con sus postulados el origen de la primera división de la corriente feminista: de un lado se erige aquella que busca terminar con el sistema capitalista como orden establecido generador de toda opresión; y del otro la que busca equiparar los derechos y libertades de la mujer a los del hombre, en el seno de dicha sociedad capitalista.

El movimiento se paraliza durante las dos Guerras Mundiales y no será hasta Simone de Beauvoir, con su extensa investigación recopilada en su obra *Segundo Sexo [Le deuxième sexe]* (1949), que se inicie la tercera oleada feminista. Beauvoir describe las bases del androcentrismo como medida de toda realidad que define a la mujer por una serie de roles sociales y culturales asociados a su sexo. Diferencia así dos aspectos que hasta entonces no se habían cuestionado: el género, como construcción cultural; y el sexo, como condición biológica. Por otro lado, el ensayo *Una habitación propia* (1929), de Virginia Woolf conformará el principio teórico del feminismo moderno. A pesar de las notables diferencias entre las escritoras, ambas coinciden en que es el sistema patriarcal el responsable de la opresión de la mujer, cuya responsabilidad es luchar por recuperar su dignidad del ser humano a través de una libertad de pensamiento y de una

posición económica, social, política y cultural, independiente a la de su homólogo masculino. Si bien las ideas filosóficas de Simone de Beauvoir están enraizadas en las teorías marxistas y, por tanto, constituyen la evolución del feminismo socialista, Virginia Woolf no se escapará de una búsqueda paralela, encaminada a un cambio de los sistemas totalitarios imperantes como solución a todos los sistemas de opresión.

Estas ideas contrastan con el feminismo liberal de la socióloga Betty Friedan en los Estados Unidos, reflejado en su *Mística de la feminidad [The Feminine Mystique]* (1963) y el movimiento Now, que buscará mejorar el estilo de vida de las mujeres volcándose en el ámbito de vida personal. Friedan centrará la casuística en un problema de desigualdad, no de opresión, por lo que encontrará su solución en la equiparación de los privilegios de las mujeres a los de los hombres mediante su inclusión en el mercado laboral y en las esferas de poder, sin por ello modificar el sistema socio-económico del contexto.

No obstante, a pesar de los ligeros avances en las esferas públicas, en el ámbito privado se perpetúan los malos tratos, la explotación económica y el desequilibrio en los repartos de tareas, fruto de lo que se ha denominado como la cuarta ola feminista. Esta nueva corriente se manifiesta tanto en la evolución del feminismo liberal, que continuará su lucha por eliminar la brecha salarial o por equiparar los puestos de trabajo de ambos géneros, como por el surgimiento del feminismo radical – en el sentido etimológico relativo a la raíz – y del movimiento de la liberación de la mujer, evolución de los ideales socialistas de Flora Tristán y, más tarde, de los de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. Este último se ramifica, en la década de 1990, en otros modelos de *feminismos* que tienen en cuenta todos los modelos de mujer según sus diferencias y necesidades sociales, étnicas, religiosas o incluso de orientación sexual, con el fin de extender la lucha más allá del estereotipo de mujer heterosexual blanca.

El cuestionamiento de este patriarcado dominante durante siglos se reflejará de forma idéntica en el arte. En la medida que sus creadores se revelan ante la rigidez del conservadurismo y los cánones preestablecidos que limitan el acceso a las esferas artísticas a unos pocos privilegiados, los movimientos vanguardistas ganan el terreno de la innovación y los nuevos valores estéticos. A partir de este breve repaso de la historia del pensamiento y lucha feminista se comprende que el teatro feminista británico, del que Katie Mitchell es heredera, en general, tenga una tendencia a criticar el énfasis individualista del feminismo burgués y liberal – aquel que valora y refuerza una

identidad femenina y cultural escindida de la historia patriarcal – en beneficio del esencialismo del feminismo más radical basado en los ideales socialistas, hallando en las teorías brechtianas de ruptura aristotélica la semilla de su ideología (Reinelt, 1996: 82). Caryl Churchill, directora a la que asistió Mitchell en sus comienzos en la Royal Shakespeare Company, cuya labor dramática fue tan criticada en *A Dream Play* (2005), es un claro ejemplo de una generación de dramaturgas cuya perspectiva feminista hace uso de una sintaxis y escritura épica, sin por ello perder un estilo propio, original y en permanente experimentación.

Durante siglos, el teatro ha quedado vinculado al texto escrito y no a su representación. Con una autoría predominantemente masculina, muestra una imagen del mundo parcial, así como a unos personajes femeninos en muchos casos incompletos, idealizados o, en el mejor de los casos, bajo la mirada propia del hombre. Cuando las mujeres se levantan para denunciar la desigualdad de género en la década de los 70 del pasado siglo, las manifestaciones callejeras y las *performances* serán uno de los medios para dar visibilidad a sus necesidades. Sin embargo, más allá de las expresiones puntuales en espacios no convencionales, pertenecer al *mainstream* teatral se convirtió en una exigencia feminista tan loable como la del sufragio universal. Para desarrollar una práctica contra-cultural feminista que tuviese una visibilidad equitativa a la de sus contemporáneos masculinos sería imperante comprender las propiedades formales y los contenidos ideológicos de las estructuras culturales dominantes. En el terreno de la imagen – ya sea el teatro, la pintura, la televisión o el cine, por citar algunos ejemplos – las corrientes feministas desafían la forma en que la mujer es vista y, por ende, representada. El cuestionamiento de la mirada masculina en el arte, de la convención establecida y aceptada en todos los ámbitos sociales, que comienza a partir de los aspectos visuales y evidentes, llegará en el teatro hasta las raíces de una organización narrativa que se remonta a *La Poética* de Aristóteles, rechazada por muchas corrientes feministas por ser representación del dominio de los hombres en la literatura, la exclusión manifiesta de la mujer y la imposición de unas estructuras lineales que reflejan la rigidez patriarcal, su poder y el sometimiento como fórmula necesaria para su propia permanencia.

Anne Tickner o Elstain centran su particular análisis en el concepto realista de poder como paradigma dominante en la disciplina desde la Segunda Guerra Mundial (Cfr. Ruiz-Giménez, 2000: 332). De entre las pioneras de la crítica feminista del

realismo y del naturalismo encontramos a las norteamericanas Sue Ellen Case, Jill Dolan, Elin Diamond y Janelle Reinelt; y a las inglesas Elaine Ston, Gereldine Harris y Lizbeth Goodman (Cfr. Fowler, 2019: 51). Basan su rechazo en dos aspectos fundamentales: la crítica de la estructura lineal de la dramaturgia clásica, por fomentar un discurso de inevitable final; y lo que consideran como la perversión de la ilusión *stanislavskiana*, por borrar las fronteras entre el cuerpo del actor y el cuerpo del personaje, de manera que el intérprete no puede ofrecer su punto de vista ni desenlaces alternativos al determinismo naturalista (Diamond, 1997: 52). Tal y como desarrolla Reballato:

De Katie Mitchell se puede decir que es ambas: una practicante del naturalismo vanguardista, con herencia de la primera etapa modernista; y una artista feminista contemporánea. La colisión de ambas identidades es, por lo general, extremadamente enriquecedora. Permite transmitir la vida de las mujeres de una manera impresionante, precisa y fundamentada en el detalle de la investigación. Sin embargo, también produce una paradoja. Esta paradoja surge porque las estructuras que gobiernan el naturalismo – es decir, lo que entendemos como la dramaturgia naturalista – están sujetas por un sentido de lo inevitable, por un determinismo social y psicológico (Fowler, 2019: 49).

La perspectiva feminista de Katie Mitchell se suma a una corriente que se nutre del pensamiento de Virginia Woolf, reflejo de un profundo cambio de paradigma que dignifica al ser humano más allá de su género, raza, edad, religión o procedencia, y que denuncia los sistemas de poder patriarcales como causa de la desigualdad, la opresión y la destrucción imperante en el mundo a través de la guerra, la hecatombe climática y la migración. Por eso, a pesar de que el realismo ha sido denostado por algunas corrientes feministas al considerarlo una estrategia estética estilística propia del patriarcado, Katie Mitchell, debido a su formación en la tradición *stanislavskiana*, se identifica con otra línea muy diferente que afirma que, en la balanza, pesan más las posibilidades que le ofrece, que los prejuicios asociados a este, de ahí la paradoja mencionada por Reballato.

En este sentido, si la directora pertenece a una generación que ha encontrado, con mayor o menor resistencia, su lugar en el teatro más influyente ha sido porque no ha renegado de la tradición realista tan denostada por algunas de sus compañeras feministas. Lo que ha sido interpretado como una corriente realista que perpetúa la identificación con unos personajes de por sí oprimidos bajo la mirada masculina, Mitchell lo ha utilizado como herramienta de trabajo para trasladar una temática feminista radical con el objetivo de conseguir la empatía en la recepción. A través de unos textos reinterpretados desde su mirada feminista, como la perspectiva de los

personajes oprimidos y silenciados en *Fräulein Julie* (2010) o en *The Forbidden Zone* (2014), y con plena responsabilidad política y social, la creadora hace uso consciente del legado del maestro ruso para ahondar en el contexto y en el análisis profundo de la obra y de sus personajes, ofreciendo así su lectura concreta y contemporánea. Demuestra así que el método naturalista – así como las estructuras aristotélicas de espacio, tiempo y acción aplicadas a cualquier escenificación – trascienden las imposiciones inconscientes patriarcales, pues constituyen unas herramientas fiables en la comunicación con el espectador que pueden y deben utilizarse desde la responsabilidad artística feminista, con la consecuente actuación dramática sobre los textos fuente y mediante el uso del hiperrealismo como estrategia estética estilística.

Caryl Churchill describe este proceso de intervención dramática como una toma de conciencia de la masculinidad soterrada en las estructuras tradicionales, con unos conflictos determinantes y un desarrollo lógico hacia el clímax, en las que la comunicación se desarrolla en espacios naturalistas con un claro principio y un rotundo final (Fitzsimmons, 1989: 90). En esta misma línea, el feminismo de Katie Mitchell no se conforma con denunciar la mirada patriarcal desde la que se ha escrito el teatro, sino que sus lecturas son, tal y como describe Churchill, un cuestionamiento de las estructuras profundas de los textos fuente, motivo por el cual la directora encuentra en la deconstrucción el camino hacia la reescritura de las obras de las que parte, aspecto que se desarrollará en el siguiente apartado. Del mismo modo, esta será, probablemente, la razón por la cual ha encontrado unas reacciones tan violentas hacia su trabajo en una Inglaterra de un gran conservadurismo formal, mientras que sus piezas más innovadoras han sido acogidas con tanto entusiasmo en una Alemania ávida de renovaciones artísticas. De un lado, se encuentra una primera etapa de temática política y social más cercana al pensamiento liberal; y del otro, un afianzamiento del feminismo radical contemporáneo.

En el momento en que Mitchell se cuestiona el *status quo* a través de unas lecturas personales y contemporáneas para ahondar en la forma en que sus personajes perciben el mundo, su teatro se suma – por su temática, por sus objetivos y por su particular forma de estructurar los contenidos – a las estrategias feministas contemporáneas que siguen la línea del pensamiento ideológico y formal de Woolf y sus coetáneas. Por citar un ejemplo de la intención feminista que subyace al trabajo multimedia de la directora, para la intervención dramática y la escenificación de *La*

maladie de la mort (2018), la directora analiza y evita, de forma consciente, junto a la dramaturga, Alice Birch, lo que la crítica de cine, Laura Mulvey, acuña como el *male gaze*. El término viene a englobar la forma en la que la mirada masculina y heterosexual representa el mundo y, en particular, a la mujer como objeto de placer del hombre en las artes visuales y la literatura. En primer lugar, es preciso destacar que, para Mulvey, existe un instinto *escopofílico*⁴³ que nace del placer de observar a otra persona en tanto que objeto sexual, es decir, un instinto hacia la posesión de la belleza a través de la erotización del objeto. Esto se encuentra a su vez relacionado con las fantasías voyeristas que despierta la pantalla. Sostiene la ensayista:

Se crea en el espectador un proceso de identificación con la imagen que proviene de la libido del ego, a través de la fascinación y el reconocimiento que experimenta ante su semejante (Mulvey, 1988: 370).

La noción de la mujer como imagen y el hombre como portador de la mirada, generalmente erótica, establece una dicotomía entre la primera, como objeto pasivo de la mirada *espectatorial*⁴⁴ masculina, y el segundo como sujeto activo de la narración y usurpador de una perspectiva cerrada e impuesta a lo largo de siglos en el arte. Afirma Mulvey:

La mujer, en tanto que representación, denota castración pues el hombre debe controlarla y someterla para evitar ser destruido por ella (...) por lo que suscita mecanismos voyeristas o fetichistas que tratan de sortear su amenaza (1988: 377).

La crítica norteamericana estudia la mirada masculina en el cine en el triángulo que se establece entre la cámara, los personajes y el espectador, dejando a la mujer en el centro de dicha triangulación. Esta estructura será la misma que recogerá la cineasta Jill Solloway en su discurso para el Toronto International Film Festival 2016, en el que insta a las creadoras a apropiarse de lo que vendría a ser el *female gaze*. Esta mirada femenina, apenas estudiada en el ámbito de los estudios teatrales, será el punto de partida de Birch para la construcción de su dramaturgia y el núcleo de convicción dramática de Mitchell en la escenificación del texto de Duras. Con este fin, dramaturga

⁴³ Referente a la *escopofilia*, o práctica sexual en la que el individuo experimenta excitación sexual al mirar a otros realizando actividades sexuales o íntimas.

⁴⁴ Término acuñado en la jerga filmica para referirse a aquella focalización en la que el espectador tiene más información que el propio personaje, estrategia para generar la tensión dramática propia del suspense.

y directora, despojan de todo erotismo al texto fuente a través de la mirada objetiva que les ofrece la cámara. La narración describe los sucesos a través de la voz de Irène Jacob en *La maladie de la mort* (2018) desde una cabina y utiliza la cámara en una triangulación en la que es el comportamiento del hombre el que es objeto de observación, ya no erótica, sino puesto en entredicho. El observador es así observado de manera que es el espectador quien reordena la información propuesta. Mitchell plantea los efectos y las consecuencias del comportamiento de sus personajes sin cuestionar de forma explícita la temática que propone. En este sentido, las denuncias que plantea no son invasivas, sino que incitan a la reflexión mediante la disección y el desmontaje, nunca desde la destrucción de las estructuras.

Tal y como se viene analizando, la lectura feminista de los textos fuente establece el núcleo de convicción dramática desde el que se edifica la escenificación. La deconstrucción – que se aborda a continuación – así como la fragmentación fabular, buscan la forma de plasmar en la escena la corriente de conciencia de unos personajes oprimidos bajo el yugo del patriarcado con el fin de que el espectador empatice con ellos, objetivo vertebral del núcleo de convicción dramática de la directora. Los efectos generacionales de la guerra, el rol de la mujer en la sociedad o la problemática de la inmigración son motivos⁴⁵ presentes en la obra multimedia de Mitchell que se derivan de esta lectura. La presencia de la mujer en la sombra tiene un valor considerable en su trabajo, pero Mitchell no se ciñe a la lucha exclusiva por los derechos de la mujer en la sociedad de la corriente feminista liberal. Su discurso es radicalmente profundo: aborda la dignificación del ser humano en su totalidad, como víctima de un sistema caduco, enfermo y autodestructivo. La mujer tiene un peso importante, al tratarse de una mayoría cuya transformación puede suponer el cambio de paradigma tan necesario, pero este hecho no excluye al hombre como víctima del sufrimiento generalizado a causa del poder infatigable de una minoría en el sistema totalitario más antiguo que existe.

⁴⁵ Se entiende por motivo “la unidad mínima significativa (del tema); cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a este la formulación precisa en un determinado momento del texto” (Marchese y Forradellas, 1986: 275).

4.3. Deconstrucción

A partir de los objetivos planteados por Mitchell, uno de los aspectos más interesantes de la derivación de su poética radica en la deconstrucción formal de los textos fuente. En este apartado se aborda dicho proceso, conformado por ambas tareas: el desmontaje y la reescritura. En su teatro multimedia, Mitchell troca la literatura dramática clásica por aquellas novelas que utilizan la corriente de conciencia como texto fuente dominante y su deconstrucción será la técnica formal para reescribir nuevos textos dramáticos capaces de reflejar esa particular forma de percibir la realidad de los personajes oprimidos.

4.3.1. Desmontaje del texto fuente

Las excesivas acepciones con las que se ha utilizado el término deconstrucción en los últimos 60 años, y de forma más acusada en las primeras décadas del siglo XXI, obliga a detenerse para aclarar tanto la polisemia de un término de origen filosófico aplicado a la escritura y a la escenificación como el sentido que se vincula con esta investigación.

A partir de las obras emblemáticas *Así habló Zaratustra* [*Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*] (1883) de Friedrich Nietzsche y *El ser y el tiempo* [*Sein und Zeit*] (1927) de Martin Heidegger, se cuestiona por primera vez el carácter universal de la filosofía. Si hasta entonces la filosofía tradicional había intentado ofrecer explicaciones a lo contingente de la vida en el decurso del tiempo, ambos filósofos cuestionan lo trascendente y absoluto para dar paso a lo relativo, génesis del existencialismo o del pensamiento postmoderno manifiesto en las complejas obras de Alain Badiou, Zygmund Bauman, Pierre Bourdieu, Jean Braudillard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault o Ludwig Wittgenstein, entre otros (Cfr. López Antuñano, 2014d: 7).

De entre todos, será Derrida el responsable de acuñar el concepto de deconstrucción en su libro *De la gramatología* [*De la grammatologie*] (1967), inspirado en el término de *destruktion* analizado por el Heidegger. Reticente a su definición, compara el proceso con el despiece de una estructura arquitectónica. Lejos de la destrucción o la descomposición, Derrida y Roudinesco enuncian deconstrucción como:

Un trabajo de pensamiento inconsciente que consiste en deshacer, sin destruir, un sistema de pensamiento hegemónico o dominante. Es decir, rechazar el Uno, el logos de la metafísica, utilizando idéntica lengua con la que se enuncia, con la ayuda del mismo material que se utiliza para hacer una reconstrucción (2001: 12).

José Gabriel López Antuñano ejemplifica este procedimiento con la obra de *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez y la interpretación deconstructiva de Pablo Picasso tres siglos después. Mientras el primero plasma con pretensión objetiva el retrato de la familia de Felipe IV desde un mismo ángulo, manifestando su visión y opinión a través de la atmósfera del cuadro: mediante la posición de las figuras, atuendo, peinado, calzado, la percepción subjetiva de los rasgos de su rostro y su cuerpo; el segundo firma, en 1957, su versión cubista de la obra del pintor barroco. Mientras Velázquez fija su perspectiva a través de la selección de signos que más se adapta a su mirada de entre la diversidad de gestos de los múltiples posados de la familia; Picasso superpone las diferentes perspectivas para mostrar la diferencia, pilar sobre el que se vertebra la realidad deconstruida.

Sirva este ejemplo para comprender la esencia de la filosofía *derridiana* aplicada a la creación artística, pues es su utilidad en el ámbito del hecho escénico lo que interesa para el análisis. En este sentido, es preciso subrayar dos conceptos fundamentales de la obra del ensayista francés que serán manejados por otros pensadores de la postmodernidad. En primer lugar, Derrida propone el término de *différance* como alusión a:

la alternancia insoluble y no sintetizable entre las perspectivas de la estructura y del hecho (...) La *différance* (...) produce las diferencias, la diacriticidad que es la condición de toda significación y estructura. Como Bárbara Johnson ha afirmado, la deconstrucción es la provocación cuidadosa de fuerzas opuestas de significación dentro del texto. La diseminación que produce la diferencia se sitúa en un espacio diferente al del pensamiento dialéctico, es el dominio de la *gramatología* que debe deconstruir la ontoteología, el logocentrismo, el fonocentrismo, es decir, que mantiene una actitud vigilante en el reparto textual (Souriau, 1998: 416)

En otras palabras, contrariamente al pensamiento diacrítico que resuelve las ambigüedades mediante el estudio de los rasgos definitorios del sujeto, sus características universales y su evolución histórica, lo que concierne al autor es la expresión de todos los significados e interpretaciones para construir nuevas realidades partiendo de las diferencias. Es la multiplicidad de significaciones, vistas de forma

sincrónica, lo que desvela la contradicción entre hecho creativo y la interpretación subjetiva de su autor.

En segundo lugar, Derrida desarrolla el concepto de errancia, opuesto al de la hermenéutica, para ampliar el razonamiento lógico y lineal, ahondando en la polisemia de la recepción. El término alude al acercamiento a cualquier texto despojándolo del autor y su contexto de manera que, a partir de su lectura, el receptor responda a su propia percepción del mundo y no a lo que el autor quiso expresar en su momento. La crítica ya no se conforma con realizar un estudio objetivo que se apoye en los referentes propios del análisis estructuralista, sino que aboga por las impresiones subjetivas más allá de los parámetros aceptados por la comunidad científica, pues, tal y como sostiene la física cuántica, el simple hecho de observar, modifica la posición y la velocidad de lo observado.

Las nuevas escrituras participan de ambas nociones *derridianas*, lo que conlleva, según López Antuñano, a:

Amplios márgenes de relativismo, la captación de lo instantáneo, el desinterés por las causas o la lógica de comportamientos y situaciones, la ruptura con los grandes temas, tradiciones y argumentos de la historia y el remplazo por temáticas ligadas al mundo del escritor o bien por la anécdota como base de la construcción de discursos o relatos (2018: 18).

Si se traslada esta perspectiva filosófica al teatro, se aprecia que el enfoque esencial de la deconstrucción es el funcionamiento de los procesos mentales individuales o colectivos. No se trata en ningún caso de destruir, sino de averiguar cómo se articula el pensamiento, sus influencias culturales o los sistemas sociales y sistémicos que conforman las creencias de la persona y, por ende, su reflexión y sus reacciones ante el mundo que le rodea. En el fondo, tampoco se trata de una descomposición estructural con el fin de analizar el sentido profundo del texto fuente, proceso asociado a la investigación, sino que, más bien, su finalidad abarca el conocimiento de las fuerzas del inconsciente presentes en todo sistema de pensamiento. La búsqueda de la verdad en el plano filosófico conduce al desmontaje de lo absoluto y al cuestionamiento formal de las estructuras convencionales no como proceso transgresor, cuyo fin es desestructurar un sistema de valores, en *sensu contrario*, como ampliación del razonamiento plasmado por el autor, sin mayor crítica o juicio valorativo.

La deconstrucción en el teatro se refiere, por un lado, a cualquier propuesta escénica que parta de un texto canónico para reformularse en el proceso de escenificación; y por el otro, a aquellos textos que parten de un texto fuente reconocido como tal y del que se muestran sus contradicciones internas, sus múltiples lecturas o se proponen nuevas interpretaciones según la subjetividad del dramaturgo. Se caracteriza por la combinación de materiales de procedencia muy diversa presentados de una forma no causal, según la lectura y los objetivos de su creador, para ofrecer un final abierto o de apariencia inacabada. Posee, en su conjunto, un carácter polisémico, en oposición a la interpretación única, según unos cánones establecidos y de significado indiscutible que definía la obra de arte. Dicho concepto escapa a “una interpretación última, limitada, concreta, contrastada, anclada en un significado indiscutible” (Pavis, 2014: 60); y conlleva dos operaciones: primero, el desmontaje del texto fuente; y después, el ensamblaje de elementos del texto original con otros de procedencia diversa a fin de proponer un nuevo texto. La deconstrucción, por tanto, conlleva la reescritura. Tal y como describe López Antuñano, la deconstrucción “cuestiona la obra cerrada, acabada e interpretada unívocamente” (2014d: 6). En realidad, se trata de un proceso que, en su sentido más amplio, ha existido siempre, desde la reelaboración de fábulas o leyendas, hasta las reescrituras de Shakespeare en el Siglo de Oro español.

Sin embargo, los primeros textos deconstruidos con una firme intención de ruptura con lo establecido se remontan a Vsévolod Meyerhold en los albores del siglo XX, así como a Serguéi Eisenstein, entre otros directores surgidos tras la revolución bolchevique, pioneros en una práctica que se negó a aceptar la tiranía del texto, para iniciar una escritura dramática heterogénea, discontinua, fragmentada, sin jerarquía ni interpretación unívoca o cerrada. En palabras de Heiner Müller: “el teatro ya no puede asumir su función de esclarecimiento” (1987: 58).

Tal y como se analizaba en el capítulo 1 dedicado al audiovisual en la escena, las primeras deconstrucciones surgen en el momento en el que el cinematógrafo irrumpe en el arte, especialmente en el teatro al utilizarse en la comunicación materiales de procedencia diversa. En una conferencia pronunciada el 15 de julio de 1918, Meyerhold postula acerca de la función del director como compositor libre de acatar, o no, lo señalado por el autor, incluso animando a leer el texto tan solo una vez para así percibir el encadenamiento de sucesos, crear su propia obra y no subordinarse al autor (Cfr.

2010: 142) con independencia del uso del nuevo lenguaje cinematográfico sobre la escena.

Piscator, al proponer el teatro como arma política, con un cambio trascendental en su funcionalidad, se apoya en la transformación del texto para servirse de este en relación a su núcleo de convicción dramática. Es por ello que insiste en la misma idea que propone Meyerhold cuando afirma que:

El director no puede ser un mero servidor de la obra, porque la obra no es algo fijo y definitivo, sino que una vez traída al mundo cambia con el tiempo (...). Así el director tiene la tarea de encontrar el punto de vista desde el que puede poner al descubierto las raíces de su creación dramática (2013: 63).

Consciente de la oposición por parte de un sector más conservador y de la reacción política y artística de su práctica, explica que la reelaboración de los textos no se debe a un “especial sadismo con los autores, sino a la necesidad de profundizar el lado social, económico y político de esas obras, cuya problemática, en el mejor de los casos, era psicologizante” (2013: 95). En la misma dirección, Brecht entiende la pieza dramática como una obra inacabada susceptible a su intervención dramática para plantear cuestiones cercanas al espectador contemporáneo, de manera que muchos textos clásicos, tradiciones, o leyendas pierden su literalidad en beneficio de la expresión del *pathos* colectivo.

A dichos directores alemanes se sumarán otros más próximos a la actualidad como lo son Antoine Vitez, Frank Castorf, Christoph Marthaler o Andriy Zholdak; así como los dramaturgos Georg Büchner, Ferdinand Bruckner, Heiner Müller o Botto Strauss. En su vertiente teórica, Antonin Artaud, si bien no emplea el concepto de deconstrucción en su obra escrita, sentará las bases teóricas del proceso deconstrutivo en *El teatro y su doble [Le théâtre et son double]* (1938), origen a su vez del concepto acuñado por Derrida para su aplicación al ámbito teatral en el ensayo *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación* contenido en *La escritura y la diferencia* (1967)

Puesto que la deconstrucción en el teatro está vinculada al lenguaje cinematográfico tan influyente en los directores vanguardistas rusos y alemanes estudiados en el epígrafe 1.3., es preciso detenerse unas líneas para resaltar la diferencia formal entre esta y la fragmentación. Si bien la deconstrucción utiliza la fragmentación fabular como técnica narrativa, no toda fragmentación conlleva una deconstrucción

previa del texto fuente. Lescot y Ryngaert denominan fragmentación para referirse a “un ramillete de acciones dispares cuyos inicios, poco más o menos simultáneos, exploran pistas paralelas o contradictorias, por lo menos en apariencia” (2013: 102). En este sentido, es preciso remontarse al teatro épico de Brecht en el que el director introduce en la corriente fabular una serie de saltos, elipsis, rupturas o cambios de perspectiva que darán como resultado la escritura fragmentaria de la que es heredera Mitchell, pero con objetivos muy diferentes. Ciertamente, lo que Brecht utiliza para provocar distanciamiento en la recepción, Mitchell lo emplea para generar empatía y una experiencia emocional en las 13 escenificaciones objeto de estudio. En cualquier caso, la composición del conjunto en absoluto responde al azar, sino que obedece a efectos esenciales del montaje que constituyen el punto de vista de la directora. Según Lescot y Ryngaert:

La fragmentación se mueve en el sentido de una concentración extrema de las partes – cada escena vale evidentemente por sí misma – y en la evidencia de que estas han sido arrancadas, desprendidas de un conjunto más vasto que la emparentaría con el trozo de vida. La elección de las secuencias y de su articulación continúa obedeciendo a una lógica narrativa, incluso si esta se despliega en el interior de un gran vacío y si densas capas de aire acolchonan los espacios intersticiales, procurándoles una importancia nueva (2013: 105-106).

Aclarado este concepto, se observa como el teatro deconstruido responde en última instancia a la falta de certezas de la contemporaneidad, a la crisis personal y social como motivo del desmembramiento de los valores y las formas que van a impulsar un cambio de paradigma. El arte manifiesta esta ruptura en su relación con el objeto. La literatura se libera de las estructuras ideológicas a las que estaba sometida y encuentra en la deconstrucción una señal de identidad dentro del caos. Del mismo modo, el teatro halla nuevos códigos para su escenificación, abriéndose a elementos de procedencia diversa que se encuentran sobre el escenario para privilegiar la subjetividad y la polisemia de los universos personales de sus creadores. En este contexto de crisis de la escritura canónica, la hibridación de lenguajes, con la incorporación del audiovisual, cobrará una especial relevancia en la expresión de asociaciones inconscientes mediante la confrontación de la escena y la pantalla. Asimismo, el concepto de montaje cinematográfico facilitará la discontinuidad temporal y la fragmentación en la narración; el *collage*, como yuxtaposición de elementos diversos, será un medio para expresar las ideas en su contraste; y la eliminación de la mimesis, en respuesta a la independencia de

la obra de arte, establecerá la frontera con la estructura clásica precedente (Cfr. López Antuñano, 2014d: 8).

Tras el análisis de la función terminológica de la deconstrucción y su repercusión en la creación teatral, se deduce que es a través de su ruptura cómo Mitchell halla una vía abierta para la construcción de nuevas dramaturgias a partir de su impresión del texto fuente. Tal y como afirma Pavis, la deconstrucción “no es un estilo o un movimiento literario o teatral, sino una técnica filosófica aplicable a la creación” (2016: 74). El semiólogo distingue dos expresiones fundamentales: aquella que nace en la dramaturgia de no reducir el espectáculo a un único punto de vista sistemático y central, y aquella que es consecuencia de la puesta en escena partiendo de un texto canónico (Cfr. 2014: 60), aspectos ambos que se recogen en la creación multimedia de Mitchell. Esta cualidad polisémica del texto se manifiesta en la corriente de pensamiento abierta que subyace en los creadores que, como la directora, realizan una dramaturgia deconstructiva con el fin de plasmar una nueva lectura según sus conocimientos y emotividad, abriendo su interpretación a “una multiplicidad de sentidos contradictorios y (que) demuestra con ello la imposibilidad de que la representación se concrete en una sola y buena lectura” (Pavis, 2000:311).

El trabajo dramático de todas las piezas de Mitchell tiene un carácter sincrónico, que se manifiesta, por ejemplo, en *Attempts on Her Life* (2007), dirigida previamente en 1999 por la directora, cuya segunda escenificación difiere por completo de la primera. Las nuevas lecturas cuestionan el canon establecido, desarmando la estructura y deshaciendo la obra acabada. Este proceso deconstructivo se inicia en una primera etapa con *Waves* (2006), de una forma más lúdica e intuitiva, para plantearse un método en su segunda etapa con *Wunschkonzert* (2009) que se repetirá en todos sus montajes multimedia hasta donde alcanza este estudio. La diferencia entre los tres primeros montajes producidos en Inglaterra y los siguientes radica en la abstracción y el juego teatral de los inicios, frente al posicionamiento intelectual y el método elaborado para sus *live cinema shows* de su trabajo en Alemania, Francia y Austria. Con independencia de estas diferencias, es a través de la proyección en directo que Mitchell encuentra las herramientas escénicas para transmitir al espectador contemporáneo las vivencias internas de los personajes de los textos fuente según su núcleo de convicción dramática; y es la deconstrucción del texto fuente la técnica que le permite desarrollar

su personal poética concretada en la dramaturgia de la imagen que se analiza en esta investigación.

Tanto los fragmentos subjetivos de la novela de Woolf, como la deconstrucción latente en Crimp, la utilización parcial de la fábula de *El idiota* (1868) de Dostoyevski o incluso la inmersión visual del viaje de W.G. Sebald en *Die ringe des Saturn* (2012), no dejan de ser reinterpretaciones que la directora escenifica. En sus tres primeras escenificaciones inglesas la directora siguió una línea más centrada en la reinterpretación de sus autores, para reconstruir un nuevo texto dramático donde se resaltan algunas cuestiones veladas en las dramaturgias o las novelas originales. Es el caso de las tres producciones del National Theatre: *Waves* (2006), en el sentido de materializar la corriente de consciencia de sus seis personajes, *Attempts on Her Life* (2007) como la búsqueda de imágenes de la sociedad de consumo que se crítica y *...some trace of her* (2008) que se centra en el diálogo y las vivencias del inocente Príncipe Myshkin víctima de una sociedad interesada y corrupta, con intertextos de la poeta estadounidense Emily Dickinson, cuya vida y obra se interpreta como un reflejo de la incomprensión de un alma demasiado pura para su entorno.

Si bien este último montaje plantea las bases de lo que serán los futuros *live cinema shows*, *Wunschkonzert* (2009) será pionero en el estilo característico de los montajes posteriores. No obstante, es a partir de la lectura feminista de *Fröken Julie* (1889) de Strindberg que Mitchell afianza su poética con una deconstrucción para alcanzar una sistematización personal y distintiva en la escenificación de *Fräulein Julie* (2010). La revisión del clásico extrae la potencialidad dramática en la capacidad semiótica, fonética y en la producción de imágenes que reproducen la percepción del mundo de Kristin con un lenguaje propio que se repite en *Reise durch die Nacht* (2012), *Die Gelbe Tapete* (2013), *Wunschloses Unglück* (2014), *The Forbidden Zone* (2014), *Reisende auf einem Bein* (2015), *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) y *La maladie de la mort* (2018). El *leitmotiv* será, tal y como ya se analizó en el apartado anterior, dar voz a los personajes silenciados en propuestas que denuncian la opresión del patriarcado desde una visión feminista, ya sea desde el punto de vista del genocidio de la Primera Guerra Mundial en el collage de *The Forbidden Zone* (2014) y la propuesta de *Wunschloses Unglück* (2014); desde la revisión del mito de Orpheus y Eurydike en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016); o a partir de la utilización de las fábulas en *Reise durch die Nacht* (2012) y *Reisende auf einem Bein* (2015).

En el caso de *Fräulein Julie* (2010) se aprecia una deconstrucción dramaturgica que parte de un texto canónico que se reformula en el proceso de escenificación para mostrar sus contradicciones internas. La subjetividad de Mitchell se refleja en una dramaturgia que responde a sus inquietudes personales y feministas. Mantiene los tres personajes, así como la relación entre ellos, pero modifica el punto de vista. La originalidad de *Fräulein Julie* (2010) reside precisamente en el hecho de que utiliza el texto clásico de August Strindberg, cuya temática dista mucho de la mirada feminista de la directora. Mitchell la despoja de la idea originaria para expresar la visión de un personaje tan silenciado como esencial: su criada. Por si quedase alguna duda al respecto, la propuesta abre con fragmentos de *Alfabeto [Alfabet]* (1981) de la poeta feminista y existencialista Inger Christensen, mientras Kristin, a modo de hechicera, recoge hierbas aromáticas de un falso jardín, que sobre la pantalla revela la ilusión de unos planos de este con manipulada veracidad. El diálogo interior de la protagonista no es sino la expresión de la existencia, un mundo en el que los albaricoques, las palomas y las muñecas existen, pero también la reclusión, la soledad y los asesinos. Cita así:

Apricot trees exist,
bracken exists;
and blackberries, blackberries
bromine exists,
and hydrogen, hydrogen
cicadas exist; chicory,
chromium, citrus trees;
cicadas exist;
cicadas, cedars, cypresses, the
cerebellum
doves exist, dreamers
and dolls; killers exist
and doves, and doves;
haze, dioxin, and days;
days exist,
days and death; and poems exist;
poems, days, death
and gardens exist, horticulture,
the elder tree's pale flowers,
still as a seething hymn;
the half-moon exists,
half silk,
and the whole heliocentric haze
that has dreamed these devoted brains,
their luck, and human skin.

Los albaricoqueros existen,
el helecho existe;
y las moras, las moras
el bromo existe,
y el hidrógeno, el hidrógeno
las cigarras existen; achicoria,
el cromo, los árboles de cítricos;
las cigarras existen;
las cigarras, los cedros, los cipreses, el
cerebelo
las palomas existen, los soñadores,
y las muñecas; los asesinos existen,
y las palomas; y las palomas;
neblina, dioxina y días;
los días existen,
los días y la muerte; y los poemas existen;
poemas, días, muerte
y los jardines, la horticultura
las pálidas flores del árbol más viejo,
todavía como un himno hirviente;
la media luna existe,
mitad seda,
y toda la neblina heliocéntrica
que ha soñado con estos cerebros devotos,
su suerte y su piel humana.

Autumn exists;	el otoño existe;
aftertaste and afterthought exist	un retrogusto y una ocurrencia tardía existen
seclusion and angels exist;	la reclusión y los ángeles existen;
widows and elk exist,	las viudas y los alces existen
every detail exists;	cada detalle existe;
every detail exists;	cada detalle existe;
memory, memory's light;	memoria, luz de la memoria;
afterglow exists; oaks, elms,	el resplandor existe; robles, olmos,
junipers, equality, loneliness exist;	enebros, la igualdad, la soledad existen;
eider ducks, spiders,	los patos Eider, las arañas
and vinegar exist, and the future.	y el vinagre existe, y el futuro.

(Extracto del texto escénico en inglés. Adaptación: Katie Mitchell. Traducción propia).

He aquí un ejemplo de como la hibridación de lenguajes filmico y escénico en las escenificaciones multimedia de Mitchell son una expresión escénica de la deconstrucción teatral, pues el hilo temático no sigue la lógica del pensamiento discursivo, sino que engloba elementos de procedencia diversa y naturaleza irracional. Esta forma de presentar los acontecimientos introduce las rupturas propias de la fragmentación, ya sean estas en forma de saltos temporales y espaciales, como en la variación de perspectiva que le ofrece la concatenación de los diferentes planos audiovisuales (véanse Anexos VII, VIII y IX). La sucesión de materiales que ponen de manifiesto la realidad psíquica de los personajes es rica y compleja. En *Fräulein Julie* (2010), por seguir con el ejemplo citado, la dramaturgia de la imagen diluye el gesto hiperrealista, de tal manera que:

Al deconstruir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado todavía. Desde este presupuesto, la nueva escritura teatral ya no ocupará el lugar limitado de una notación de palabras, cubrirá más bien todo el campo de ese nuevo lenguaje: no solo escritura fonética y transcripción del habla, sino escritura jeroglífica, escritura en la que los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos y plásticos (Derrida, 2012: 334).

La corriente de conciencia se expresa a través de elementos de procedencia diversa: la proyección de los primeros planos del ritual de Kristin, cocinando a un ritmo pausado y metódico; el poema de Christensen amplificado desde una cabina visible al público; los pequeños detalles recogidos por las cámaras de una escenografía hiperrealista ambientada en la Suecia del propio Strindberg; la composición musical,

interpretada por la chelista Chloe Miller en el centro de la escena; y el sonido en directo creado desde una mesa de trabajo a la izquierda del escenario. De esta manera, el texto clásico se deconstruye con el fin de reescribir una nueva dramaturgia espectacular que se manifiesta en los elementos citados, ofreciendo así un punto de vista radicalmente novedoso del clásico sueco. La acción de este flujo mental, que ahonda en la existencia y la soledad, es interrumpido por la entrada de Jean⁴⁶ que llega ebrio del baile en la noche de San Juan para quejarse de que el plato sobre el que Kristin ha servido los riñones con tanto esmero está frío. Solo al marcharse para bailar con la señora, su prometida podrá seguir con el poema y el ritual de limpieza de la cocina. El cuidado y la repetición de las acciones refleja el sometimiento asumido de la protagonista. El drama en Mitchell no se desencadena con la entrada de Fräulein Julie. El conflicto es anterior, ancestral, y Kristin no es sino una víctima más de este. Es su mundo lo que interesa y, desde el mismo, conectar con el *pathos* colectivo, desde el cual es posible la catarsis.

De este modo, *Fräulein Julie* (2010) aportará el sello personal de su poética. Mitchell encuentra en el arco del personaje de la criada una temática vinculada con la degradación de la mujer, en oposición con su necesidad personal de dignificarla. La crítica Summer Banks afirma así:

Es muy conmovedor observar la acción desde la mirada de una persona que va a verse afectada por la acción, pero que no interesa en absoluto a ninguno de los dos protagonistas. Es como cualquiera de nosotros en la vida, en realidad. Estas grandes damas mueven sus fichas sin tener en cuenta los daños colaterales de sus acciones. Se le hace mucho daño a esta mujer en la obra: es el hombre a quien ama, su prometido, el hombre con quien iba a pasar el resto de su vida, y en una sola noche todo se destruye irrevocablemente. Y mientras ella observa cómo se desintegra su futuro, segundo a segundo, estos seres impasibles ni siquiera piensan en ella (28-IX- 2010).

El desmontaje del texto fuente para su acercamiento feminista le permite posicionarse frente al silencio y el dolor de un personaje que se ha presentado incompleto en un texto ante cuya misoginia, según el crítico Andrew Haydon, Mitchell “pelea y destruye a punta de pistola sobre su cabeza” (Higgins, 14-1-2016). La dramaturgia de Strindberg es así despojada de su sentido original, mimético e inmediato, para ahondar en su variante feminista y subjetiva. Mitchell encuentra en el texto canónico un referente textual que facilita la expresión de su particular visión del

⁴⁶ Se refiere al personaje en francés, y no en castellano o sueco, en referencia a la dramaturgia espectacular del montaje de la directora y al programa de mano del teatro Schaubühne am Lehniner Platz (2010).

mundo y de su sensibilidad, eliminando así la hegemonía de una idea y su interpretación cerrada. La dramaturgia original es despojada de sus capas culturales y es expuesta a su propia contradicción. El resultado es una nueva dramaturgia de la imagen que rompe la univocidad de significado para estallar en una pluralidad de sentidos y sensaciones que la directora y el diseñador audiovisual trasladan a imágenes y signos de diversa procedencia, incluidos los intertextos de Inger Christensen, como recurso poético del pensamiento de su protagonista. La palabra no puede ser el fundamento de la acción en la deconstrucción, puesto que el personaje entraría en contradicción con su fuente. El silencio impuesto de Kristin se respeta, pues es este el origen de la elección del texto clásico, pero el significado de las palabras se desliza para preponderar el significante sobre el significado. Según López Antuñano:

Se trata de primar el valor fónico, de ser permeable a las figuras retóricas de ritmo y melodía, que transportan ideas, pero que son escuchadas en la medida de la sensibilidad y recepción lectora (2014d: 16).

La deconstrucción a la que Mitchell somete el texto de Strindberg⁴⁷ será un referente para todo su trabajo posterior, incluido todo aquel que no es objeto de este estudio. Un claro ejemplo será la instalación *Five Truths* (2011), ya descrita en el apartado 3.1., que crea de la mano de Leo Warner para diseccionar el suicidio de Ofelia desde múltiples puntos de vista de manera que no se opone a la modernidad, sino que reflexiona sobre esta (véase Capítulo 3, Fig. 31). La dualidad occidental se pone en tela de juicio para manifestar sobre el escenario que la ilusión texto-representación, espíritu-cuerpo no existe sino en nuestra mente limitada. La inestabilidad del mundo se plasma al superponer en la óptica visual del espectador imágenes tomadas desde diferentes ángulos y proyectadas a un tiempo, forzándole a complementar, asociar, relacionar, escoger o focalizar una única perspectiva, sometiéndole al *pluriperspectivismo* desarrollado por Erika Fischer-Lichte (Cfr. 2011: 26). La percepción es singular, mutable y, siguiendo el concepto de Zygmunt Bauman, tan líquida como el contexto contemporáneo en el que se produce, donde la incertidumbre, la fugacidad, la falta de convicciones existenciales, éticas, intelectuales, el consumismo y el vacío del lenguaje, entre otros, son manifestaciones de la inestabilidad del individuo y su entorno social.

⁴⁷ En este caso, será la propia Katie Mitchell quien reescriba la dramaturgia para su escenificación.

La deconstrucción, por tanto, escapa a “una interpretación última, limitada, concreta, contrastada, anclada en un significado indiscutible” (Pavis, 2014: 60). El texto fuente se desmonta para después ensamblar los elementos del texto original con otros de procedencia diversa a fin de generar una nueva dramaturgia espectacular. Este proceso implica no solo la reescritura, sino el carácter polisémico de esta, negando el concepto clásico, cerrado, de interpretación única y de significado indiscutible de la obra de arte. La deconstrucción en el teatro de Katie Mitchell no es un fin en sí misma, sino una técnica dramática formal para desarrollar una narratividad más cercana a la percepción global de la realidad y poder transmitir al espectador lo no mimético y causal de la vida, es decir, lo que esta tiene de irrepresentable.

4.3.2. Técnica: la nueva dramaturgia

Si Mitchell deconstruye el texto fuente para reescribir una nueva dramaturgia con base en su núcleo de convicción dramática, cabe preguntarse cuáles son los elementos que constituyen dicho texto espectacular, esto es, cuál es la técnica que vertebra dicha creación. Como es obvio, cada una de las 13 propuestas estudiadas responde a unas necesidades específicas, por lo que son los elementos comunes de su singular poética lo que interesa analizar.

Con el fin de acercar al espectador contemporáneo a estos personajes silenciados por una historia escrita por y desde el poder establecido, el realismo de Mitchell, en su vertiente clásica heredera del naturalismo de Stanislavski, sufre una evolución a través de lo que esta investigación denomina el diálogo interior de sus protagonistas. Debido al carácter efímero del teatro, es la reescritura de los textos la manifestación más patente de dicha evolución, así como de su búsqueda consciente de nuevas estructuras formales que se aproximen a la percepción del mundo de sus protagonistas. Asimismo, tal y como se ha podido comprobar, la corriente de conciencia se compone de elementos de procedencia diversa que, aplicados a la escenificación, se materializan en el universo visual y sonoro propios del lenguaje teatral. Este, a su vez, hará uso específico de las herramientas del audiovisual para trasladar la subjetividad de los personajes y apoyar así su mirada feminista y su método naturalista en su teatro multimedia. Esta cualidad de la reescritura dramática se ha denominado, en el marco de este estudio, dramaturgia sinestésica.

A continuación de esta breve introducción del apartado, se desarrollan ambos aspectos técnicos: el estudio de la palabra a través del diálogo interior; y el análisis de la traslación del texto escrito a dramaturgia sinestésica. Dado la dificultad de encontrar una sola metodología de estudio en torno al hecho teatral en el contexto del teatro contemporáneo del siglo XXI, se aporta el aparato crítico que justifica dicha denominación y que aclara la ambigüedad propia de ciertas terminologías en el marco de los estudios teatrales.

4.3.2.1. Evolución naturalista: el diálogo interior

La aportación del audiovisual en las escenificaciones de la directora británica afianza una poética que se suma a las novedosas vías de expresión sobre el panorama teatral contemporáneo. Empero, no se puede dejar de lado que es el realismo *stanislavskiano* la marca de identidad que otorga una singularidad única a sus propuestas multimedia, método del que la directora no reniega a pesar de la introducción de las nuevas tecnologías en sus producciones. Mitchell puede contar lo que cuenta y aportar una perspectiva distinta a la establecida, manteniendo siempre una estructura lógica argumentativa, como elemento necesario para que el espectador ahonde la empatía con los protagonistas. En virtud de esto, lo que comienza siendo una necesidad de hallar nuevos medios para expresar los procesos psicológicos de los seis personajes de Virginia Woolf, conformará la búsqueda posterior que la lleva tanto a la incorporación de nuevos textos que le permitan procesos similares, como a la realización de unas intervenciones dramáticas más agresivas. Aquello que la encamina hacia la corriente de conciencia en busca de una estructura narrativa más libre, terminará por afianzarse en 13 títulos que denotan un método y un estilo propios.

Mitchell no se aleja del vínculo emocional en la comunicación que le posibilita el realismo psicológico, sino que investiga en torno a la manera de transmitirlo sin las interferencias de la gran sala de teatro, provocando la distancia física entre el emisor y el receptor. La cámara se convierte así en una extensión del naturalismo al permitir al espectador ser testigo de los más mínimos detalles, pero sin perder el riesgo y el intercambio presencial del hecho escénico. El lenguaje audiovisual también le permite manifestar la subjetividad de la percepción de sus protagonistas con un tempo más cercano al de los procesos mentales reales, deteniéndose en el detalle o contrastando lo observado mediante el *pluriperspectivismo*. Las herramientas que le proporciona el

audiovisual serán un medio para ahondar en el realismo, y no un fin en sí mismas. La mirada feminista la lleva, por seguir con el ejemplo citado en el apartado anterior, a la deconstrucción dramaturgica en *Fräulein Julie* (2010) con el fin de mostrar el punto de vista de la criada. Son los personajes silenciados los que interesan a la directora, pero su forma de visibilizarlos no pasa por ofrecerles la palabra que les fue negada, sino por mostrar su soledad, angustia, dolor y sufrimiento a través de las herramientas que le proporciona la hibridación de los lenguajes sobre el escenario.

Es esta búsqueda de mimesis lo que deriva su dramaturgia espectacular hacia la práctica ausencia de diálogo entre personajes, y da paso a lo que aquí se conceptualiza como el diálogo interior de los mismos. Los personajes de Mitchell apenas dialogan entre sí, o si lo hacen, rara vez manifiestan sus verdaderos y complejos procesos internos. Sus pensamientos se manifiestan en forma de imágenes proyectadas y mediante el universo sonoro generado a través de la técnica *Foley*, del material pregrabado, de la composición musical, de la selección de material textual interpretado en directo desde las cabinas insonorizadas características de sus montajes y, en menor medida, del diálogo entre los personajes. De ahí que este estudio se decante por el uso del término diálogo interior para referirse al flujo permanente de voces internas, de imágenes, sensaciones y sonidos que caracterizan la corriente de pensamiento en su vertiente formal y transcrita en la dramaturgia espectacular.

Por el vínculo metodológico con las enseñanzas naturalistas, el concepto de diálogo interior utilizado en el análisis parte del término de monólogo interior desarrollado por Constantin Stanislavski. En el caso particular de Katie Mitchell, al tener la intención de plasmar sobre la escena los procesos internos de sus personajes, el realismo escénico evoluciona. La formalidad del monólogo interior, como uno de los grandes descubrimientos del maestro ruso para el trabajo del actor, se queda muy en la superficie de la compleja percepción que tiene el ser humano de su realidad, particularmente a la hora de transmitirlo sobre los grandes escenarios y con los lenguajes propios del espectador de la nueva era. Este hecho es lo que Mitchell investiga y lo que la lleva a derivar su teatro naturalista hacia la hibridación de lenguajes. La directora busca la forma de trasladar la percepción del mundo de sus personajes, imposible de transmitir a través de una sola voz lógica y racional que solo alcanza a evidenciar sus deseos y objetivos conscientes a través del comportamiento y de los matices vocales propios del trabajo actoral.

Sin la pretensión de profundizar en torno al origen del monólogo interno, resulta relevante detenerse unas líneas con el fin de observar su génesis y transformación sobre los escenarios a lo largo de la historia, siempre con el objetivo de comprender este aspecto singular de la dramaturgia espectacular de Mitchell que es el dialogo interior, pues se trata de una de las aportaciones más notables de su trabajo en la evolución de la corriente realista contemporánea.

En primer lugar, cabe diferenciar los conceptos de monólogo y soliloquio, pues, a pesar de utilizarse en el habla como sinónimos, en el presente trabajo ambos se matizan, reservando el monólogo para su acepción más amplia o aquel “parlamento en que habla un artista que está solo en escena, pudiendo dirigirse a sí mismo o a otra persona” (Silva, 2012: 7). En este sentido, según Pavis, el soliloquio es:

El discurso que una persona mantiene consigo misma (sinónimo: monólogo). El soliloquio, aún más que el monólogo, remite a una situación en que el personaje medita acerca de su situación psicológica y moral, exteriorizando así, gracias a la convención teatral, lo que permanecería como simple monólogo interior (1984: 462).

Ambas formas se utilizan desde el siglo XVII y fueron un medio bastante extendido que ayudaron a mantener la atención del espectador, convirtiéndolo en un confesor y único cómplice de lo que estaba ocurriendo. En forma de diálogo con uno mismo surgió el soliloquio, expresado en voz alta, de tal manera que el público pudiese ser partícipe de los procesos internos de los personajes. Este formalismo dramático derivó en una falta de conexión con la realidad de un estilo melodramático en el que los personajes expresaban sus emociones y sentimientos desde la más absoluta desinhibición, causa de la reacción del realismo de Antoine en Francia o de los Meiningen en Alemania, así como uno de los principales motivos de la investigación de Constantin Stanislavski. Con la aparición del drama naturalista, este recurso dramático es reemplazado por el monólogo interior. Surgen así las pausas y los silencios en las dramaturgias de autores como Émile Zola o Anton Chejov, entre otros, que derivan en la interiorización del soliloquio expresado en voz alta del teatro realista, es decir, en el monólogo interior desarrollado por Stanislavski. El trabajo del director con el actor radica pues, según los preceptos naturalistas, en profundizar en lo que no se expresa abiertamente, pero que mueve y condiciona a los personajes. Katie Mitchell, como heredera en tercera generación de la tradición *stanislavskiana* y en el contexto del nuevo realismo contemporáneo, irá un paso más allá. Sigue profundizando en torno a lo no

dicho, a la intención, el deseo o el miedo que mueven a los personajes a comportarse de una u otra manera; y también muestra al espectador las pulsiones inconscientes que conforman la realidad interior de los mismos. Este material será el que complete el diálogo interior expresado a través del universo visual y sonoro generado en el discurso multimedia.

Si en el pasado, el monólogo formaba parte fundamental de la comunicación en el teatro, pues se trataba del medio a través del cual el personaje informaba al público sobre lo que pasaba, lo que pensaba y lo que iba a hacer; hecho que evoluciona en la forma de soliloquio, la directora encuentra en la deconstrucción la manera de expresar al público dichos pensamientos, ampliados en la corriente de conciencia, sin renunciar al naturalismo psicológico. Dicha corriente de conciencia es, a su vez y como ya se ha descrito, una derivación del recurso literario impulsado por Joyce. Aplicado al teatro multimedia de Katie Mitchell, los personajes se comportan según los referentes realistas, pero su mundo interior obedece a procesos ilógicos e inconscientes más cercanos al mundo onírico y simbólico propuestos por el surrealismo. No se trata solo de utilizar el método del monólogo interior para el trabajo mental, físico y vocal del intérprete, sino de mostrar al espectador una multiplicidad de perspectivas de la misma acción; retazos visuales del pasado de los personajes en forma de secuencias retrospectivas; sueños, fantasías y miedos trasladados a través del universo de signos acústicos y visuales; así como su percepción sonora de la realidad, tanto *diegética* como *extradiegética*⁴⁸.

En *Waves* (2006), *Die ringe des Saturn* (2012), *Reise durch die Nacht* (2012), *Die Gelbe Tapete* (2013), *Wunschloses Unglück* (2014), *Reisende auf einem Bein* (2015) o *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) esta verbalización del pensamiento ya está presente en los textos fuente. Sus autores hacen posible que los procesos mentales de sus personajes lleguen al lector a través de las asociaciones libres que se dan en el pensamiento de los mismos y en la subjetividad de la descripción de las imágenes. En *...some trace of her* (2007), *Wunschkonzert* (2009), *Fräulein Julie* (2010), *The Forbidden Zone* (2014) y *La maladie de la mort* (2018), la directora deconstruye los textos fuente con el fin de utilizar la técnica de la corriente de conciencia en la creación de la dramaturgia textual. *Attempts on Her Life* (2007), como ya se ha visto, se escapa a

⁴⁸ El sonido *diegético* es aquel cuya fuente sonora se halla en el espacio escénico o filmico como parte de la fábula. El sonido no *diegético* o *extradiegético* es aquel que no pertenece a dichos espacios, pero que se utilizan en la creación de atmósferas o con fines narrativos.

esta clasificación puesto que las 17 escenas son descripciones de Anna desde diferentes puntos de vista.

La forma en que Mitchell transcribe la corriente de conciencia en las nuevas dramaturgias es lo que se ha denominado en este estudio diálogo interior, en otras palabras, el discurso que se establece entre el texto, la imagen y el sonido. El intérprete no participa de dicha simultaneidad, es el espectador quien reordena la información que ve y escucha para tener su propia experiencia estética-emocional. Los personajes de Mitchell viven aislados y piensan más que hablan. La directora retoma el origen del monólogo en forma de corriente de conciencia, de manera que los espectadores vuelven a ser partícipes de los procesos mentales que dan sentido a la acción dramática, pero desde la interpretación hiperrealista de los intérpretes, no desde la distancia con el referente real que planteaba el melodrama.

La cámara es una herramienta que ayuda a establecer un puente entre el signifiante y el significado, pues el mundo emocional de los personajes es mucho más complejo que el monólogo interior que planteaba Stanislavski, elemento activado de forma deliberada por actor, pero oculto para el espectador. Bajo la estrategia estético estilística naturalista, el actor trabaja internamente los objetivos y deja ver solo aquello que es correcto según los cánones sociales y políticos. El espectador acepta dicha convención y, según su sensibilidad y sus referentes, descifra los procesos internos de los personajes para dejarse conmover por el drama del que es testigo. El objetivo es siempre conseguir la reflexión a través de la empatía y la emoción, y con ello, la catarsis como origen del cambio del *status quo*. La perversión de este método se produce en el momento en que se prioriza la comprensión de los sucesos en la comunicación por encima del realismo mimético, restando veracidad al actor y autonomía al espectador.

En la medida en que el contexto de la recepción cambia, el espectador se aleja de aquello que es correcto, según su protocolo socio-político y en el entorno en el cual las piezas fueron escritas, dificultando la comprensión de los conflictos internos de los personajes. Esta interferencia en la comunicación preocupa a una directora que otorga un valor sustancial a la recepción, así como a la veracidad de sus intérpretes. Como fruto de esta preocupación Mitchell intenta trasladar al espectador las pulsiones inconscientes de los personajes a través de otros lenguajes más permeables al lenguaje del inconsciente – como lo es la danza teatro –, pero sin perder su vínculo con la interpretación naturalista. La consecuencia directa es una intervención cada vez más

agresiva sobre los textos fuentes y una reacción proporcional en la recepción. El rechazo de la prensa británica tras los estrenos de *A Dream Play* (2005) o *Women of Troy* (2006) serán motivo de una mayor investigación y de la consecuente derivación de su teatro objeto de esta tesis. El lenguaje audiovisual será la herramienta que posibilite el cambio. Mediante el *pluriperspectivismo* el espectador recibe ambos mensajes: el hiperrealismo en la interpretación y el contexto de los personajes a través de los primeros planos y los planos detalle y los planos subjetivos (véase Anexo VII); y por el otro, las pulsiones internas de los personajes a través de los planos subjetivos. El espectador recupera así su rol de confesor o testigo, al ser receptor del diálogo interior de los personajes, y su emancipación, pues construye el sentido de la simultaneidad de signos que conforman el mundo interno de los protagonistas.

De este conflicto artístico en la directora surge *Waves* (2006), primera escenificación en la que el lenguaje audiovisual se propone como una solución a la captura de la corriente de conciencia sobre el escenario. Al planteamiento inicial de una puesta en escena con las voces de sus personajes amplificadas y acompañadas al aparato habitual de la radionovela – cajones con gravilla para simular pasos en el exterior, efectos sonoros que acompañan el realismo de lo cotidiano y bandas sonoras para generar la atmósfera en la que habitan dichas voces – se le sumó la imagen grabada en directo y proyectada a tiempo real. Las imágenes, las impresiones y el pensamiento verbal que Virginia Woolf plasma en la corriente de conciencia de su novela, se materializa en un proceso de investigación que sembraría las bases técnicas dramáticas de toda su segunda etapa en Alemania. La adaptación de la novela a texto dramático y su posterior intervención a texto escénico fue un proceso que se creó simultáneamente durante este proceso creativo. El resultado fue la condensación de 228 páginas en 40 y la posibilidad de separar dos aspectos de su trabajo en dos formas bien diferenciadas y en convivencia: por un lado, la traslación del diálogo interior de los protagonistas, y por el otro, la veracidad de la acción actoral según los preceptos naturalistas.

Si, según el esquema de Stanislavski, el diálogo se produce en el momento en el que un personaje interrumpe con palabras el monólogo interior de otro obligándole a replicar (Cfr. 1980: 37), el espacio fragmentado que ofrece el teatro multimedia de Katie Mitchell hace ostensible dicho proceso, de forma que se subraya la interrupción como suceso y acción por encima de la relación formal entre los personajes. Esto se

verá con claridad a partir de *Fräulein Julie* (2010), donde existe una clara y transparente voluntad feminista de mostrar esta permanente interrupción como reflejo de una falta de espacio personal de la protagonista.

Lo que es una visión del diálogo esquemática, en la que una visión subjetiva del mundo es interrumpida por otra visión subjetiva del mismo, se transforma en una metáfora de la lucha interna de mujeres de distintas clases sociales, generaciones y procedencias, pero con un nexo en común: el sometimiento ante la voluntad del hombre. Esta estructura que nace de ofrecer el punto de vista de la criada en *Fräulein Julie* (2010), se observa con una mayor rotundidad en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), probablemente porque es el único personaje femenino en el teatro multimedia de Katie Mitchell que encuentra su lugar, aunque este sea en el inframundo y tras su muerte. Ya el inicio del espectáculo es claro al respecto:

I am disappearing as a whole.	Desaparezco como un todo.
I am alone.	Estoy sola.
A totally different pain.	Un dolor completamente
But pain all the same.	diferente.
A totally different pain.	Un dolor completamente distinto.
A totally different...	Completamente distinto...
A totally different pain.	Un dolor completamente distinto.
Where are you?	¿Dónde estás?
- Hi?	- ¿Hola?
- Where are you? I need you.	- ¿Dónde estás? Te necesito.
- I was writing.	- Estaba escribiendo.
- I need you here.	- Te necesito aquí.
- I'm on my way.	- Estoy de camino.
-I need you here now.	- Te necesito aquí ahora.
But my manuscript...	Pero mi manuscrito...
Writing?	¿Escribiendo?
- I need you here. Now.	- Te quiero aquí. Ahora.
- I'm on my way.	- Estoy de camino.
What am I doing? Senseless,	¿Qué estoy haciendo? Si sentido,
all of it, world without sense.	todo, un mundo sin sentido.
A new wound has opened.	Una nueva herida se ha abierto.
He'll hurt as much as I do.	Él me dolerá tanto como yo misma.

(Extracto del texto escénico. Dramaturga, Alice Birch, y dramaturgista, Nils Haarmann.
Traducción propia).

Este ejemplo es solo una muestra del esquema que opera sobre la dramaturgia textual. El diálogo surge entre Eurydike y Orpheus sobre la escena, mientras que los pensamientos de ella se desdobl原因 para ser amplificados desde una cabina insonorizada

a un lado del escenario donde otra actriz los reproduce. Es decir, el personaje es interpretado por dos mujeres, Jule Böwe, que da voz a los diálogos que mantiene con Orpheus; y Stephanie Eidt que, desde la cabina, expresa los pensamientos de esta. Se trata de un proceso de condensación y concentración del material del texto dramático – ya intervenido según el núcleo de convicción dramática de la directora – para ser captado y proyectado con sentido y significación por la cámara. Desde un punto de vista naturalista, el diálogo depende por completo del monólogo interior del personaje, surge como algo inesperado y obliga a posicionarse según los objetivos del mismo. Puesto que define los cambios en la acción, el diálogo es el portador de la acción. La diferencia con el diálogo interior estriba en que la acción no es consecuencia exclusiva del diálogo – de esa interrupción del monólogo interior – sino del proceso interno del personaje protagonista manifiesto en la voz en *off*, el espacio sonoro y la subjetividad que ofrece la imagen proyectada, entre otros. También Kristin de *Fräulein Julie* (2010), Regina de *Reise durch die Nacht* (2012), Anna de *Die Gelbe Tapete* (2013), Clara y Claire de *The Forbidden Zone* (2014) e Irene de *Reisende auf einem Bein* (2015) están en conflicto con la situación y el entorno, pero el drama personal supera al conflicto protagonista-antagonista, puesto que la problemática es siempre interna, manifestando a través de la misma la lectura feminista de la directora.

Este giro en las creaciones de Mitchell surge a partir de su inmersión en el teatro multimedia. Con la voz en *off*, amplificada desde las cabinas insonorizadas, los espacios sonoros y las imágenes proyectadas, la directora tiende nuevos puentes en la comunicación con el espectador, ahondando en los procesos inconscientes de sus personajes y construyendo así el diálogo interior aquí descrito sin abandonar el realismo como sello de identidad. Por otro lado, el diálogo interiorizado propio del cine encuentra así su función en la escena de Mitchell, donde la conexión entre lo que se ve y lo que se escucha se produce en la recepción del espectador. Es preciso apuntar que, si bien esa voz en *off* funcionará asimismo como narrador rapsoda – como se puede apreciar en *La maladie de la mort* (2018) – este aspecto se analizará en el apartado 6.4. dedicado al actor multimedia, pues esta función tiene una mayor relación con la dirección actoral de Katie Mitchell.

4.3.2.2. Dramaturgia sinestésica

La sinestesia, como recurso estilístico literario es la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de distintos dominios sensoriales. José Gabriel López Antuñano, haciendo uso del significado literario del vocablo describe la intervención sinestésica en teatro como aquella en la que se trasladan partes de un texto escrito a otros lenguajes relacionados con otras sensaciones consecuencia de la percepción del mismo hecho por otros sentidos. Se trataría, por tanto, de la conversión de un texto en espacio escénico y de iluminación significantes en sí mismos, que remplacen el sentido de un texto por un conjunto de sensaciones que el espectador capta sensorialmente. Como las palabras no se eliminan en su totalidad, pero en ocasiones se colorean o sustituyen por un espacio sonoro, por el olfato o por el tacto, mediante el uso de texturas – como el grano de la imagen proyectada para trasladar al espectador a una época concreta –, esta intervención puede recibir la denominación de sinestésica, pues la información llega a través de diferentes sentidos (Cfr. 2014b: 25).

En el proceso de escenificación multimedia de Katie Mitchell el texto fuente se utiliza para construir un ámbito plástico visual y sonoro, extrayéndose todos los elementos polisémicos susceptibles de combinarse para producir una multiplicidad de interpretaciones. La carencia de una fuente de información unívoca convierte al espectador en elemento activo del espectáculo, pues es este quien construye su propia dramaturgia mental. Si el diálogo interior es la denominación que se le ha adjudicado a la técnica que Mitchell utiliza para trasladar la corriente de conciencia de la novela al lenguaje dramático del teatro, la dramaturgia sinestésica será el resultado escénico de la reescritura fruto de la deconstrucción del texto fuente. Con el estreno de *Waves* (2006) la directora da el salto entre mostrar una realidad y manifestar la forma particular en que sus personajes perciben dicha realidad, aspecto crucial de su investigación naturalista. La transformación del texto fuente en dramaturgia sinestésica es el medio que utiliza para materializar en la escena su objetivo acompañándola en todos sus montajes híbridos, sin por ello dejar de indagar en la verdad interpretativa.

En virtud de ello, se hace preciso separar las dos etapas del periplo multimedia de la directora. Si bien este recurso es común a las 13 escenificaciones, la experimentación inicial en Inglaterra dará lugar a un método que se fragua en los *live cinema shows* de Alemania, siendo estos los que interesa analizar por contener todos los elementos que constituyen la dramaturgia sinestésica singular de Mitchell. La claridad y

el rigor de unos espacios plagados de detalles hiperrealistas y la precisión técnica de la interpretación, pues la cercanía de la cámara impide el cliché estandarizado y falso, se traduce en una labor dramaturgica microscópica que descompone la psicología de los personajes en diminutas acciones para un espacio que fotografía su universo personal. Katie Mitchell describe el proceso como una síntesis entre el teatro y el cine para crear una tercera forma de arte que denomina cubismo teatral. Explica así:

Para mí la forma es una síntesis entre el teatro y el cine que crea una tercera cosa, que es como el cubismo en el teatro (...). Las cámaras nos permiten ver todas las caras del proceso de construcción mientras se observa el objeto construido, algo parecido a los primeros retratos femeninos de Picasso que hacían posible ver los diferentes ángulos al unísono. Esto no es ni teatro, ni cine; es otra cosa extraña que hace uso de las fortalezas de ambos mundos (Pearson, 26-IX-2016).

Desde el punto de vista del análisis espectacular, esta forma multimedia permite ver todas las posibles perspectivas de la acción y la creación de la misma, trabajo que desarrolla especialmente en Alemania a partir de *Wunschkonzert* (2009), repitiéndose en todas las producciones posteriores desde *Fräulein Julie* (2010) hasta *La maladie de la mort* (2018).

En el caso de *Wunschkonzert* (2009) la dramaturgia de Kroetz lleva implícito un predominio visual manifiesto en la ausencia de dialogo y en la descripción detallada de las acciones cotidianas de su protagonista una hora antes de quitarse la vida. La pieza de Franz Xaver Kroetz (1973) pertenece a lo que Knut Ove Arntzen, a principios de la década de 1990, denomina dramaturgia visual, descrita como:

Una forma escénica en la que el aspecto visual (la *visuality*) es dominante, hasta el punto de imponerse como lo que constituye la principal característica de la experiencia estética (Pavis, 2016: 86).

Arntzen, en su artículo *Una dramaturgia visual: elementos equivalentes [A visual dramaturgy: Equivalent elements]* (1994), añade a esta definición la posibilidad no jerárquica de que todos los elementos expresivos, tales como el espacio, la frontalidad, la dramaturgia o dicho aspecto visual, no estén ordenados según el sentido orgánico tradicional en el que se priorizan unos por encima de otros, sino que son equivalentes y tratados con la misma igualdad (Cfr. 1994: 274). En una era en la que la imagen se impuso como principal característica de la experiencia estética, el dominio del texto y de la audición fue relevado por lo fenomenológico y la visión. Lo visual ya

no es un mero acompañante del texto, que lo ilustra o lo clarifica, sino un significante en sí mismo. De la misma manera el propio texto se aborda como materia sonora que aporta significado al espectáculo, y no como sentido último y unívoco de la puesta en escena.

Fue este texto dramático la elección de la directora para continuar sus investigaciones multimedia en Alemania. Juntos deconstruyen los apenas ocho folios de dramaturgia visual para reescribir una nueva dramaturgia sinestésica en la que confluyen cada uno de los elementos que se dan cita sobre la escena. Por citar un ejemplo, el programa de radio que la protagonista escucha en la dramaturgia de Kroetz se transforma en un cuarteto de cuerda, aislado en una cabina insonorizada a la derecha del escenario, que interpreta en directo la banda sonora *diegética* y *extradiegética*, acompañando la sucesión de acciones de la protagonista (véase Capítulo 3, Fig.7). El espacio sonoro se completa con el seguimiento en directo y amplificado de todos los movimientos que se proyectan en directo. Los actores dan voz a los locutores de un programa de radio mientras los músicos interpretan a Byrd o a Beethoven, según el programa local. La dramaturgia no solo se recrea en los primeros planos y los detalles del ritual diario de Fräulein Rasch, sino que manifiesta la corriente de pensamiento – ausente en el texto fuente, pero elaborado por la directora – que subyace a una acciones cotidianas y metódicas que por si solas no anticipan en ningún momento el suicidio que se avecina. La recreación del recuerdo perdido de un romance pasado; el reflejo de Rasch en el espejo del cuarto de baño mientras se escuchan los versos de la poeta americana Anne Sexton – quien atravesó varias depresiones e intentos de suicidio hasta quitarse la vida por intoxicación con monóxido de carbono en 1974 –; o el fragmento del llanto descontrolado de Rasch, son algunos de los elementos que no aparecen en el original y que conforman el universo particular y realista que Mitchell plasma en todas sus piezas. Si Kroetz disecciona cada actividad de su protagonista para desproveerla de toda emoción como crítica a un sistema deshumanizado y alienante, la directora británica aporta un mundo de imágenes y sonidos, que acercan al espectador al mundo interno de la misma, como elementos que conforman la reescritura de la dramaturgia sinestésica. La pantalla, acompañada por el universo sonoro de Gareth Fry, se convierte así en un aliado naturalista que recoge las fuerzas inconscientes y las emociones que mueven a su personaje.

A pesar de que las estrategias son las mismas, con *Fräulein Julie* (2010) realiza un proceso de reescritura semejante al que realizará junto a Alice Birch para *Ophelia's Zimmer* (2015) cinco años más tarde. La directora construye una nueva dramaturgia sinestésica desde el punto de vista de la criada, Kristin, del mismo modo que Birch reescribe Hamlet desde el punto de vista de Ofelia. El punto de mira está en las reacciones de Kristin ante lo que sucede la noche de San Juan y el día después, así como en el proceso psicológico e inconsciente de un personaje que en la obra de Strindberg queda relegado a vivir a la sombra de su prometido y de su señora. Los intertextos de la poeta escandinava, Inger Christensen, no hacen sino reafirmar la mirada feminista de Mitchell, que encuentra el sentido de utilizar el clásico como vía para reformular la historia, a través del sufrimiento de quien calla. La directora consolida un lenguaje propio con la construcción de espacios, de la mano de Alex Eales, que recuerdan a la obsesión hiperrealista del Théâtre Libre de André Antoine, con la salvedad del giro *derridiano* que la mezcla de lenguajes le permite, y que hace del espectador contemporáneo un elemento activo del hecho teatral.

Para la escenificación de *Die Ringe des Saturn* (2012) Mitchell retoma la idea que surge con *Waves* (2006) de plasmar en imágenes y sonido la corriente de conciencia latente en el cerebro de Sebald mientras escribía su novela. Junto al dramaturgista Jan Hein, traslada los recuerdos, las fantasías y la memoria del autor a varias pantallas donde se proyectan escenas representadas durante la función desde diferentes ángulos, así como una gran cantidad de imágenes pregrabadas, acompañadas de música en directo. El resultado se asemeja a lo que López Antuñano describe como un trabajo de post producción cinematográfica, pues Mitchell muestra al espectador todo el proceso necesario para la creación de las imágenes sobre la pantalla (Cfr. 2016: 332). A diferencia de *Waves* (2006), en el que los actores representan a los personajes y a la novelista, en *Die Ringe des Saturn* (2012) los actores conforman un conjunto que interpreta fragmentos de la novela, manipula objetos y cámaras, y crea el espacio sonoro de la pieza mediante la técnica *Foley*. En contraste, el protagonista de la narración yace postrado en la cama de un hospital diseñado con sumo detalle hiperrealista al fondo del escenario (véase Capítulo 3, Fig.11).

En una entrevista mantenida con el ingeniero de sonido Gareth Fry el 29 de noviembre de 2017, esta propuesta fracasó, en buena medida, a causa de un presupuesto insuficiente que no permitió la reconstrucción épica de la novela. Lo que comenzó, por

ejemplo, como una propuesta singular con un coro de *Foleys* para recrear las atmósferas de naturaleza colosal que describe W.G. Sebald en su novela, quedó a cargo, exclusivamente, de la artista sonora Ruth Sullivan. Es muy probable que la genialidad de *Fräulein Julie* (2010) el año anterior eclipsara una producción demasiado pretenciosa, cuyo imaginario quedó muy lejos de las ingeniosas soluciones de *Waves* (2006) y muy por debajo de la brillantez de la revisión del clásico de Strindberg.

Se diferencian asimismo dos estrategias en la intervención según los objetivos de cada montaje: la condensación del texto fuente y la introducción de acontecimientos, recuerdos o fantasías que refuerzan el mensaje que se busca transmitir. Se puede ser testigo de las pesadillas de Kristin en *Fräulein Julie* (2010) o de la memoria pasada de Fräulein Rasch en *Wunschkonzert* (2009). En la dramaturgia *Reise durch die Nacht* (2012), a cargo de Duncan MacMillan y Lyndsey Turner⁴⁹, el proceso mental asociativo de la protagonista de una novela de 126 páginas, se reduce a una tercera parte. Sin embargo, a pesar de la condensación, se le añaden los dos sucesos descritos en el apartado 3.1.7. que no aparecen en el texto de Mayröcker. La transmisión de los procesos psicológicos e inconscientes de los personajes se apoyan en el detalle hiperrealista y en el hecho de que todo lo que se ve – ese universo de objetos que le llevan a asociar unos pensamientos con otros – es innecesario subrayarlo con palabras, mientras que determinadas vivencias del pasado son relatadas por una voz en *off* que da sentido a la brillante gestualidad de la actriz, Julia Wieninger. José Gabriel López Antuñano describe un momento de la escenificación que ejemplifica dicha asociación:

La mujer (...) pierde la mirada, la deposita en una lámpara de la casa paterna y recupera parcialmente el recuerdo que se escenifica; pero a continuación, en su recorrido inverso, objeto y recuerdo activan la memoria emotiva de la actriz que, desde la escena, transmite al espectador las sensaciones del personaje (2016: 327).

Esta interiorización en el psiquismo de sus personajes, apoyada por espacios que potencian la fuerza de su inconsciente, y la libertad que va encontrando en deconstrucción dramaturgica de la mano de sus colaboradores, consolidan una poética multimedia en los años posteriores con *Die Gelbe Tapete* (2013). En un proceso de reescritura, junto a Lyndsey Turner y Maja Zade, potencia la subjetividad y la búsqueda

⁴⁹ Ambos son directores y dramaturgos en activo y habituales colaboradores de Mitchell. Las piezas más recientes de MacMillan son *Lungs* (2013), *Every Brilliant Thing* (2014) y *People, Places and Things* (2015). Lyndsey Turner recibe el Critic Circle Theatre Award y el Laurence Olivier Award por *Chimerica* (2013).

de imágenes que ayuden al receptor a entrar en su depresión post-parto y en el sufrimiento de su protagonista. Del cuento corto de la norteamericana Charlotte Perkins Gilman, publicado en 1892, redescubierto en la década de 1970 por la corriente feminista, la directora conserva el drama de una mujer que no alcanza las expectativas que le impone la sociedad en su rol de madre y esposa. La actualización del texto fuente no encuentra barreras ideológicas en el presente, que la directora sitúa en el Berlín contemporáneo. En la misma línea de sus trabajos anteriores, Anna es interpretada por dos actrices, Judith Engel, que será su imagen, y Ursina Lardi que, desde una cabina insonorizada, pondrá voz a sus pensamientos. También los espacios claustrofóbicos buscan el más absoluto realismo. Lo interesante de la intervención dramaturgica es el contraste entre el cuidado universo hiperrealista y las imágenes inconscientes que torturan a una mujer que, bajo prescripción de su marido médico, se ve aislada con su bebé y la niñera en el ático de una mansión suburbana. Lo que comienza siendo un intento de traer su paz interior acaba convirtiéndose en una verdadera pesadilla en la que Mitchell, por un lado, sumerge al espectador en un *thriller* psicológico hiperrealista, y por el otro, le invita a la reflexión mediante la realidad escénica que desmantela la ficción.

La dureza y sensibilidad de la novela autobiográfica de Peter Handke, *Wunschloses Unglück* (2014), quedó algo oscurecida por la brillante producción berlinesa de *The Forbidden Zone* (2014) del mismo año, y meses más tarde. A pesar de esto, el espectador vienés supo reconocer la sutileza y la capacidad de conmover de Katie Mitchell que, junto a MacMillan, adapta la novela para profundizar en torno al tema de la depresión tan presente en su obra, trasladando a dramaturgia sinestésica el mundo interior de su protagonista masculino, testigo del suicidio de su madre. La directora transporta el hilo de recuerdos de Handke a imágenes y sonidos precisos que recrean la invisibilidad de una mujer que luchó por mantener las apariencias tras la Segunda Guerra Mundial, la post-guerra y los trágicos episodios del Tercer Reich. Sin ánimo de reiterar la temática, los objetivos y las posibilidades del teatro multimedia de Mitchell, es evidente que el texto fuente tiene todas las características que interesan a la directora para ahondar acerca de los efectos que la guerra tiene en el ámbito de lo privado, siendo esta cercanía la que rescata para conseguir el efecto catártico sobre un espectador demasiado habituado al trágico bombardeo de los medios de comunicación.

La crítica Teresa Präauer elogia un trabajo plagado de los más mínimos detalles donde incluso “el papel pintado de las paredes incita a la desesperación” (9-2-2014).

The Forbidden Zone (2014) es, sin duda, el proceso de escritura más exigente de los trabajos multimedia que se abordan en este estudio y hasta la fecha. Sobre la escena convergen cuatro narrativas de generaciones sucesivas y geografías distintas en cuatro espacios diferentes, entre los que se incluye un vagón del metro de Chicago. Según su dramaturgo, Duncan MacMillan, la complejidad radicó en que el concepto de *live cinema show*, acuñado por Mitchell y Warner, se enfoca en la acción y la imagen, por lo que se hace preciso establecer una rigurosa línea de sucesos en el tiempo ausente en los textos fuente. El resultado dramático inicial fue una fábula fragmentada en la que se utilizan los textos de Hannah Arendt, Simone de Beauvoir, Mary Borden, Emma Goldman, Virginia Woolf y Arthur F. Hurst para explorar la responsabilidad moral de la ciencia en la Primera Guerra Mundial. Macmillan reescribe la historia del médico alemán Fritz Haber, inventor del gas clorhídrico usado como arma química contra las tropas francesas durante la guerra, desde las voces ignoradas de tres mujeres, en dos tiempos distintos, que confluyen en el cronotopo escénico. En una segunda fase, se suma la labor dramática de Nils Haarmann y David Tushingham para reelaborar el texto dramático según la narrativa espectacular. Los primeros planos reflejan las emociones y la tragedia que se avecina sin necesidad de ser descrita, mientras los personajes muestran su aislamiento y su desolación en el más doloroso silencio. La poesía y las reflexiones de Beauvoir o Arendt se reproducen a modo de pensamientos de sus protagonistas desde el mismo sistema de cabinas insonorizadas en el escenario.

Reisende auf einem Bein (2015) y *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), son procesos de deconstrucción dramática similares a los previamente vistos. El primero nace del proceso de adaptación de la novela de la Premio Nobel Herta Müller. De la novela se conservan unos detallados recursos de lo que podrían ser los años 80 en el país germánico, sin embargo, se hace evidente que el objetivo de llevar a escena la novela es actualizar la reflexión de cómo sobreviven sirios e iraquíes en los campos de refugiados alemanes de la actualidad. Mitchell se reafirma en la mirada de una mujer que se ve forzada a emigrar para hacer frente a la realidad de su país natal de vuelta con la idea de acercar al espectador a una realidad a través del sufrimiento de una de sus víctimas. La dramaturgia sinestésica adentra al espectador en la percepción de su protagonista, sin

abandonar la reflexión acerca del cierre de las fronteras en uno de los conflictos políticos y sociales de mayor urgencia en el presente.

Con *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) la Premio Nobel Elfriede Jelinek revisa el mito de Orpheus desde un punto de vista feminista en el que Eurydike no está dispuesta a regresar al Hades y vivir a la sombra de un marido que solo la necesita para satisfacer sus propios deseos. La dramaturgia postdramática es un monólogo en la línea de la corriente de pensamiento por la que tanto interés muestra Mitchell y, de nuevo, los 46 folios quedan reducidos a apenas 400 líneas de texto espectacular a cargo de la dramaturga Alice Birch. La adaptación de la dramaturgia textual a dramaturgia espectacular, durante el proceso de ensayos, corre una vez más de la mano de Nils Haarmann, dramaturgista colaborador habitual de la Schaubühne. Haarmann condensa en imágenes la mayor parte de la dramaturgia textual de Alice Birch, de cuyo manuscrito se conserva el texto imprescindible para comprender el proceso de toma de conciencia por el que pasa la protagonista, amplificado desde la habitual cabina insonorizada.

Mitchell recrea el inframundo de Jelinek en el que no existe el dominio del hombre. Eurydike puede ser libre de las presiones que sobre ella ejerce su entorno. Lo que resalta en la puesta en escena son las acciones concretas de Eurydike: es ella quien provoca la mirada de Orpheus porque no quiere regresar al mundo de los vivos. No es Orpheus quien toma esta decisión, sino Eurydike, porque él queda relegado a un segundo plano. Según la propia Mitchell, muchas personas han mostrado interés por el protagonista masculino en los últimos miles de años y su tarea en el montaje ha sido la de ayudar al público a imaginarse la historia desde el prisma de Eurydike (Cfr. Pearson, 26-IX-2016).

Jule Böwe interpreta a una escritora en busca de ese espacio que Virginia Woolf describe en su ensayo *A Room of One's Own* (1929), esa habitación propia literal y ficticia, privada y necesaria, para la creación literaria de la mujer, en una tradición dominada por hombres, que debe comenzar por el respeto y la dignidad propias. El ruido permanente de la música de un marido estrella del rock anula su autonomía e irrumpe en el silencio anhelado que solo encontrará tras la mordedura de una serpiente. Eurydike halla así su liberación, como sombra en el mundo de las sombras. La imagen última de esta desnuda y escribiendo en un espacio ínfimo, pero en el más absoluto silencio, refleja su redención. El desnudo es despojado del erotismo voyerista de la

mirada masculina, para simbolizar el encuentro de Eurydike con su profunda autenticidad. El precio de la liberación de la mujer es su soledad y la muerte:

Do I get to be a shadow, or do I stay as I am and cast off the shadow?
No, the shadow casts me, I become a piece of shadow, and pass myself to the shadows

¿Soy una sombra o me quedo donde estoy y me alejo de la misma?
No, la sombra me proyecta a mí, soy un pedazo de sombra y me fundo con las sombras

(Jelinek, 2013. Traducción propia).

Menos oscura es la resolución que ofrece para *La maladie de la mort* (2018), cuya intervención dramática de la novela de Marguerite Duras estará a cargo de Alice Birch. Cuando Mitchell recibe la invitación de Peter Brook para trabajar en el Théâtre Des Bouffes du Nord de París, ofreció al equipo del teatro un montaje multimedia por considerar que era lo único que podía aportar con un valor diferencial y original a uno de los directores teatrales más emblemáticos de la historia del teatro occidental. Su gusto por utilizar escritores del país allí donde trabaja, así como su interés por la literatura feminista hallaron en la novela de Duras una fuente de inspiración para una temática en la que Birch llevaba investigando desde hace tres años: la pornografía y sus efectos sobre la psique humana. Traslada así la acción de 1980 al 2017, y lo que en la novela de Duras es un pacto entre dos desconocidos, se convertirá en una transacción económica entre una trabajadora sexual y un hombre que busca sus servicios, con el total sometimiento a sus deseos a lo largo de diez días a cambio de una importante suma de dinero. La voz narradora del texto fuente se mantiene, encarnada por la actriz Irène Jacob, que no sale de una cabina situada a la izquierda del espectador, aislada de la acción, cuya figura será fundamental para trasladar esa idea del observador observado que sustenta el núcleo de convicción dramática de la directora.

Este recorrido ofrece al lector ejemplos precisos de la técnica que subyace a la deconstrucción dramática de los textos fuente, de manera que el nuevo texto escénico – la dramaturgia sinestésica – ofrezca las múltiples lecturas e interpretaciones posibles del texto dramático. Este descentramiento de la palabra escrita supone que:

No podría ser interpretado ni actuado como si se hubiera descubierto el sentido original del autor, sino más bien como una red cuyas significaciones son responsabilidad final del espectador (Pavis, 2016: 73).

La consecuencia es el descentramiento de la propia puesta en escena, del actor y hasta del espectador, pues ni la significación es estable e identificable ni el actor aúna los elementos del personaje ni el espectador puede mantener una perspectiva única y cerrada. Mitchell manifiesta en su producción multimedia este cambio de función del teatro que se apoya en la transformación del texto, paradigma heredado de los directores y dramaturgos del primer cuarto de siglo XX. Es decir, la directora percibe la validez de cada historia y reafirma su carácter inacabado para plantear cuestiones palpitantes al espectador contemporáneo a través de un lenguaje que le es afín según la cultura de la imagen a la que pertenece. De este modo, sin ánimo de reiterar la información en torno a los procesos dramaturgísticos, Mitchell, al deshacer el texto fuente para mostrar sus contradicciones, sus múltiples lecturas y sus interpretaciones cambiantes, manipula y reinterpretar las historias con el fin de acercarlas al espectador contemporáneo. El nuevo texto, no obstante, mantiene los preceptos de verosimilitud, coherencia y unidad de acción, según Lessing, imprescindibles para la creación literaria teatral, y una clara autonomía en referencia al original (Cfr. 2004: 42). Por tanto, tal y como sostiene Pavis:

La deconstrucción se aproxima a la distanciaci3n, brechtiana u otra, la cual relativiza los elementos del espect3culo. Se orienta en la direcci3n de no hacer converger los signos en un sistema o en una s3ntesis, de no reducir el espect3culo a un 3nico punto de vista sistem3tico y central. A menudo la puesta en escena propone la deconstrucci3n rec3proca de diferentes estilos de representaci3n o de los medios (...) La deconstrucci3n trata de escapar de una interpretaci3n 3ltima, limitada, correcta, contrastada, anclada en un significado indiscutible. La deconstrucci3n orienta tanto a los artistas como a los espectadores hacia un conjunto de posibilidades diseminadas en el conjunto de un texto o de la escena, pues es v3lida cualquier interpretaci3n (2014: 60).

4.4. Del texto dram3tico al texto esc3nico

Si todo espect3culo teatral de Katie Mitchell tiene un texto como antecedente, existe una notable diferencia entre la elecci3n del g3nero literario dram3tico cl3sico para su teatro m3s tradicional – estructurado de antemano y dotado de los elementos propios para su posible escenificaci3n – de la elecci3n de g3neros diferentes tales como la narrativa, la poes3a e incluso el teatro contempor3neo o el postdram3tico – carente de dichos elementos ostensibles en los textos cl3sicos. A pesar de las diferencias evidentes entre unos textos y otros, y de su resultado en unas intervenciones dramat3rgicas m3s o

menos agresivas, la elección inicial y el estudio previo serán siempre un primer paso hacia la futura escenificación. Tal y como sostiene Hormigón:

La puesta en escena consiste en la coordinada articulación de trabajo dramático y práctica técnico-artesanal. A veces vemos predominar abusivamente el primero sobre la segunda, aunque es más común hallar el supuesto contrario: un mediocre practicismo artesanal carente de una sólida formulación dramática. En cualquier caso, ambas actividades son indisociables en el proceso de escenificación de un espectáculo (2002: 134).

Para poder dar instrucciones precisas acerca del tiempo y el espacio a los actores y ver así los resultados físicos concretos sobre su interpretación, la directora busca en la dramaturgia toda la información del pasado de sus personajes, así como la proyección de sus deseos futuros. Este material permite al actor posicionar a sus personajes con rigor en un momento dado de su biografía, recordar que la obra no es sino un trozo de vida, y evitar la recreación de cada uno de los eventos traumáticos de su pasado como si acabasen de ocurrir. Con idéntica claridad, estudia la acción presente para desentrañar los deseos que subyacen a todo lo que se dice y hace. Desde este punto de vista, el lenguaje no es sino el resultado de dichos deseos, aspecto más relevante que las palabras utilizadas para conseguirlos (Cfr. Davies, 2009: 8). De hecho, Mitchell va más allá de lo escrito no solo para ofrecerle herramientas al actor, sino porque su búsqueda de veracidad contempla a todos los personajes presentes, con independencia del número de líneas que tengan en la dramaturgia. La directora busca llevar a la escena el mayor grado de mimesis con la realidad, por lo que, como en la vida, en algunas situaciones las personas no hablan, solo piensan; en otras, sin embargo, pueden hablar consigo mismas o dedicarse a alguna actividad banal, como limpiarse las botas (Cfr. Shevtsova, 2006: 8). También el estudio del personaje será crucial para la escenificación, pero al tratarse de un trabajo vinculado a la dirección de actores, se ha optado por analizarlo en el apartado 6.2. donde se aborda el trabajo con el intérprete en profundidad.

Con respecto a la forma en que Mitchell trabaja sobre el texto dramático, es preciso remontarse a sus escenificaciones más conservadoras para poder comprender los cambios que se operan con la hibridación de lenguajes. Tras semanas de improvisaciones en torno al material pasado y futuro, así como a todos los aspectos emocionales presentes del texto fuente, cuando las escenas se comienzan a ensayar, el foco está siempre en las acciones, en los eventos y en las tareas, nunca en las palabras. No importa si el intérprete recuerda o no sus líneas en la dramaturgia, mientras exista

claridad en la expresión de lo que se quiere conseguir. El objetivo está en las estructuras que subyacen a la superficie de la letra y eso es lo que se ensaya; los niveles más profundos que determinan un comportamiento específico. Este es, sin duda, el legado que deja Stanislavski y en el que Katie Mitchell encuentra su propio camino, muchas veces criticado por la intervención dramática de esta búsqueda de verdad escénica. La directora es clara al expresar su rechazo a un teatro con el que no siente ninguna afinidad:

Estas sencillas y concretas tareas, como determinar el tiempo y el espacio, que son esenciales en el texto, suelen omitirse en el proceso de trabajo y el resultado es que nada ocurre en un tiempo y espacio reales. Por el contrario, recibimos una mezcla de comportamientos, tanto de la vida, donde el espacio y el tiempo afectan a nuestras acciones, como de la convención teatral. Cuando ambos tipos de comportamiento se mezclan en una producción, que sucede a menudo, al público le resulta muy difícil traducir el mensaje porque reciben también ambos tipos de información: una artificial y otra que imita la realidad (Shevtsova, 2006: 10).

En este sentido, existen dos tareas fundamentales en el trabajo con el texto por parte de la directora. En primer lugar, Mitchell dedica una fase al análisis de la pieza y del autor, proceso objetivo que se lleva a cabo con la documentación a la que tiene acceso. El académico y dramaturgo Dan Rebellato denomina esta fase como la del estudio antropológico (Delgado y Rebellato, 2010: 323). Habitualmente, toda información biográfica acerca del autor, de las producciones anteriores del mismo texto, de cualquier documentación relacionada con el proyecto, ya sea literaria, gráfica o audiovisual, o incluso el cotejo y la búsqueda de diferentes ediciones o traducciones, suele comprender una primera fase del trabajo de investigación del director con el fin de generar el contexto de la escenificación. Mitchell parte de las preguntas iniciales para tener una guía clara que se encamine a dar respuesta solo a los interrogantes que parten del propio texto y de sus inquietudes particulares. La principal causa de esta decisión se remonta a acotar toda investigación al texto fuente y no perderse en detalles que ralentizan la producción. Sujeta a los ritmos impuestos por la producción teatral, la directora estructura la creación y exprime al máximo las fases del análisis, pues estas acciones serán los cimientos de la escenificación y cualquier error conceptual tendrá difícil solución una vez comenzados los ensayos.

En segundo lugar, la directora estudia el texto dramático, es decir, las inquietudes que despiertan la lectura y la relación de acontecimientos que ocurren entre

el comienzo de la fábula y de la trama, con el fin de establecer analogías, en otras palabras, relaciones de semejanza entre situaciones que contienen determinadas escenas en un texto fuente, así como las realidades sociales o personales del mundo contemporáneo (Cfr. López Antuñano, 2014b: 13).

Katie Mitchell parte de unas primeras lecturas en las que organiza unos listados con lo que ella denomina hechos y preguntas. Este proceso surge a raíz de la dificultad que la directora encontró a la hora de llevar a la práctica todo lo aprendido de los herederos de Stanislavski, Meyerhold y Chejov. A partir de 1999, con el apoyo de sus maestras Tatiana Olear y Elen Bowman, Mitchell desarrolla un *modus operandi* en que combina las últimas enseñanzas del maestro Stanislavski con las diversas influencias de su propio contexto en aras de la comunicación con el espectador contemporáneo. Los hechos conforman así aquellos aspectos no negociables del texto de las primeras pistas que el dramaturgo ofrece para la puesta en escena (Cfr. Mitchell, 2009:11). Esta definición de los hechos, del inglés *facts*, corresponde a lo que Stanislavski denominó las circunstancias dadas:

La historia de la obra, los hechos, eventos, época, tiempo y lugar de la acción, condiciones de vida, la interpretación de los actores y del director, la *mise-en-scène*, la producción, la escenografía, la utilería, el vestuario, los efectos de luces y sonido, en cuanto influyen en el actor y debe tomar en cuenta para crear su personaje. El Sí (mágico) es el punto de partida, las circunstancias dadas, el desarrollo (1999: 39).

Las preguntas se realizan sobre aquellos fragmentos en los que, o bien falta información, o bien existen ciertas dudas al respecto. En cualquier caso, son eventos poco claros que se formulan a modo de interrogantes abiertos, nunca como afirmaciones. Con este primer acercamiento, la directora evita interpretaciones prematuras para mantener una aproximación objetiva hacia el texto fuente. Sostiene Mitchell que hay que prestar mucha atención a las afinidades personales, pues pueden llevar a direcciones muy subjetivas. La directora busca un proceso diagnóstico, casi científico, más que interpretativo. Con este fin realiza, junto a su equipo, una investigación exhaustiva para reconstruir las historias de sus personajes a través del contexto de la pieza y de su autor. La clave radica siempre en evitar la subjetividad o las conexiones terapéuticas, para producir un análisis sólido y contundente que derive en la comprensión de la maquinaria del texto fuente y sus ideas principales (Cfr. Higgins, 24-11-2007).

Estas preguntas, por tanto, serán fundamentales en el proceso posterior. De los datos hallados en las primeras lecturas se limitan aquellos que arrojan información acerca de todo lo que sucedió antes de que la acción de la obra comenzase, para más tarde adentrarse en lo que acontece entre actos o escenas. Dicha información permite posicionar el texto en un espacio-tiempo muy concreto y comenzar a dibujar el pasado de cada uno de sus personajes, fundamental para la dirección naturalista de sus propuestas. Estas circunstancias dadas se vinculan con lo que Alonso de Santos denomina la situación previa, aquella establecida antes del estallido del conflicto:

Esta situación, que será potencialmente conflictiva, estará dibujada con mayor o menor grado de detalle según los diferentes autores; en ella conoceremos a los personajes, y obtendremos los datos necesarios para comprender cómo puede afectar el incidente desencadenante a esas circunstancias. La situación previa puede no aparecer, y de hecho así ocurrirá en todas las obras donde el incidente se produzca antes del comienzo de la obra. Este tipo de construcciones, que conllevan un comienzo con un ritmo rápido al hallarse el conflicto ya en marcha (1999: 141).

En todas las escenificaciones de Katie Mitchell esta situación previa está acordada con todo el equipo creativo tanto a partir de los hechos manifiestos en el texto como de aquellos creados a partir de las preguntas que surgen de las primeras lecturas. Así, de este material, surgen dos columnas: la de los hechos pasados y la de las preguntas por resolver. Estas lecturas del texto dramático ya permiten una primera aproximación a los personajes, pues es posible esbozarlos según su edad, sus condiciones físicas, su estatus social, las actividades que realizan durante la pieza, las relaciones entre sí, así como perfilar una breve semblanza que, en el caso de ser personajes con antecedentes históricos, interesa cotejar con la biografía real. No obstante, a pesar de que Katie Mitchell dedica mucho tiempo al desarrollo de las biografías de cada uno de los personajes como elemento indispensable para la comprensión de cómo son y cómo se comportan, se deja este aspecto de su estudio para el apartado 6.2. dedicado a la dramaturgia del personaje.

A continuación, se muestra un ejemplo de su puesta en escena de *The Seagull* (2006) del tipo de listado de circunstancias dadas y supuestos previos a la escenificación que elabora la directora. De la lectura del primer acto extrae esta la información de circunstancias que afectan a los personajes y que ocurren desde el momento que comienza la fábula hasta el inicio de la trama:

- Se sitúa en Rusia;

- Existe un terreno que pertenece a Sorin;
 - Hay un parque;
 - Hay una amplia avenida de árboles que conducen al parque;
 - Hay un lago;
 - Hay una plataforma que impide la visión del lago;
 - Hay arbustos;
 - Hay sillas y una mesa de jardín;
 - Hay una cortina bajada;
 - Masha ha vestido de negro desde que Medvedenko la conoce;
 - Medvedenko gana 23 rublos brutos al mes como profesor de escuela;
 - El padre de Masha es administrador de fincas;
 - Hay mendigos;
 - Medvedenko tiene a su madre enferma, dos hermanas y un hermano pequeño. Él asume los gastos de su familia;
 - Constantin está enamorado de Nina;
 - Medvedenko vive a tres millas de la finca;
 - Medvedenko le ha declarado su amor a Masha;
 - El tabaco masticable existe;
 - Masha tiene una caja con tabaco masticable;
 - Está atardeciendo.
- (Mitchell, 2009:13)

Del mismo modo, estas son algunas de las preguntas que derivan de esta:

- ¿Qué año es?
 - ¿Dónde está la finca de Sorin? (¿Está situada en algún lugar que el autor conoció?)
 - ¿Cómo de grande es la finca?
 - ¿Cuál es el tamaño habitual de una finca en ese tiempo y en Rusia?
 - ¿Qué tipo de árboles hay en la avenida; qué tipo de arbustos?
 - ¿Qué tamaño tiene el lago?
 - ¿Por qué viste Masha de negro?
 - ¿Cuál es el valor actual de 23 rublos?
 - ¿Cuál era la pensión de un maestro en la época?
 - ¿Cuánto ganaba un administrador de fincas entonces?
 - ¿Masha trabaja?
 - ¿Qué enfermedad padece la madre de Medvedenko?
 - ¿Cuáles son los nombres de los miembros de la familia de Medvedenko?
 - ¿Qué le ocurrió al padre de Medvedenko?
 - ¿Dónde vive Medvedenko y su familia?
 - ¿Dónde trabaja Medvedenko?
 - ¿Cómo era el trabajo de maestro en la Rusia rural de entonces?
 - ¿Cuándo le declaró su amor Medvedenko a Masha y cuál fue su respuesta?
 - ¿Cuán común era masticar tabaco entonces para hombres y mujeres? ¿Qué efectos tenía? ¿Cuál era la cantidad habitual y qué tamaño tendría una caja donde se almacena?
- (Mitchell, 2009: 14)

Como se puede observar, de las primeras lecturas del texto fuente la directora no manifiesta un particular interés por un área del texto en concreto. Las preguntas iniciales abarcan aspectos de lo más dispares, desde interrogantes acerca de la biografía de los personajes, hasta los que formularán una posible escenografía, utilería de planta o

de mano, el vestuario, la iluminación o el diseño sonoro. Estos listados los lleva a cabo en su estudio individual, pero también será una tarea que realice en colaboración o que pedirá a los diferentes miembros de su equipo en las primeras reuniones, pues las preguntas que surjan de cada área serán claves para ganar claridad y coherencia sobre el escenario. Con independencia de si se trata de un texto literario dramático clásico, como si trabaja con un texto contemporáneo o perteneciente a otro género, al final de las primeras lecturas Mitchell se encuentra con dos listados que ya reflejan su latente escenificación, tanto por la seguridad que le proporcionan los hechos encontrados como por la estimación de trabajo pendiente para dar respuesta a todas las preguntas, oportunidades implícitas para profundizar sobre el material y anticipar cualquier preocupación futura de los actores.

Sin embargo, mientras que se presta especial atención al contexto ideológico, histórico y social del momento en que la obra fue creada, existen elementos formales, como la estructura externa, las didascalias, el punto de vista o el lenguaje que Mitchell no abarca de forma consciente en el análisis o si lo hace será siempre en relación con preguntas que surgen de la propia lectura. A pesar de que la directora no dedica un apartado específico al estudio de estos elementos, sí lo hará de forma transversal, ya sea a través de la escenificación o de la dirección de sus actores. Por otro lado, en esta fase de su investigación, cualquier detalle de la biografía del autor sí será determinante en la toma de aquellas decisiones que no se especifican en el texto fuente. En el caso del texto postdramático *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) o para el relato breve de *Die Gelbe Tapete* (2013), por citar dos ejemplos que se alejan de la estructura dramática clásica, la directora reordena cronológicamente los acontecimientos. Tras esta labor, realiza los listados con los hechos y las preguntas, de manera que estos se reducen hacia el final de la lectura lineal. Este punto de partida surge de las inquietudes personales de la directora, pues los interrogantes ponen el foco en aquellos aspectos singulares e relacionados con su mirada feminista y según unos objetivos naturalistas. En cualquier caso, con la enumeración de los hechos que propone el autor, la directora analiza, en primer lugar, lo que Stanislavski denomina las circunstancias dadas ya citadas.

Si bien estas circunstancias ayudarán al actor a realizar su trabajo con precisión, se trata de información inicial que sitúa y enmarca la acción para encauzar la tarea de investigación que la directora lleva a cabo en segundo lugar, es decir, las preguntas e inquietudes que surgen a partir de su lectura personal. A pesar de que el realismo

interpretativo es una marca de identidad de su trabajo, este siguiente paso en el estudio no busca la reconstrucción arqueológica de los hechos, sino la recolección de toda la información posible para comprender el contexto de la pieza a montar. Especialmente en su trabajo con los clásicos, será fundamental el estudio de la vida del autor, de su contexto y del género de la pieza en cuestión. Esta fase, que Hormigón separa en su tentativa metodológica como “información bibliográfica y estudio sincrónico del texto y sus implicaciones teatrales originarias” (2002: 140-141), en Mitchell se reduce solo a aquellos aspectos determinantes para su escenificación. Tal y como sostiene López Antuñano:

El conocimiento de la historia que antecede y acompaña al escritor ofrece muchas claves para la comprensión del texto. No se trata de escribir un tratado, pero sí recoger una documentación suficiente sobre el momento histórico del escritor, la sociedad de su época, las ideologías y sistemas políticos, el pensamiento, la situación económica y la distribución social de la población, las costumbres sociales y las modas en su más amplio sentido. En esta recogida de material documental es de utilidad disponer de documentos que permitan conocer el ambiente de la época histórica contemporánea al autor y el de la época en la que se decidió ambientar la escenificación (2014c: 5).

Este conocimiento del contexto será imprescindible para establecer analogías externas entre las circunstancias en las que se data el texto y la época histórica a la que Mitchell decide realizar la traslación, sobre todo si la obra se aleja más en espacio y tiempo de las coordenadas de su presente. En esta línea de investigación, el estudio de la mitología en los escritores de Grecia y Roma para entender ciertas piezas – como en su escenificación de *Women of Troy* (2007) o en la revisión del mito de *Schatten (Eurydike Sagt)* de Elfriede Jelinek – será determinante para mostrarle al espectador, no siempre versado en el tema en cuestión, una propuesta comprensible según sus referentes. Así, por ejemplo, las cualidades de Orpheus para conmovir a través del canto y la música, lo transforman en una estrella del rock en la propuesta de Mitchell. A pesar de que la sensibilidad, la intuición y la posesión de un mundo de referencias en ocasiones es suficiente para determinar qué hay detrás de un objeto, un signo, un elemento del espacio escénico o un ruido del espacio sonoro, Mitchell es muy cuidadosa al desbrozar y aclarar este mundo de referencias para la comprensión de la obra dramática. De hecho, su salto internacional, a partir de la derivación multimedia de su teatro, fue una oportunidad para trabajar en otros idiomas y con equipos multiculturales que le ofrecen una mayor perspectiva de la polisemia manifiesta del lenguaje.

La gran diferencia en su metodología de análisis con respecto a las producciones multimedia tiene relación directa con la colaboración con autores vivos, pues no es siempre fácil ahondar en sus experiencias vitales, bien por su sentido de la privacidad, bien porque no son conscientes de las motivaciones ocultas tras su obra. En cualquier caso, si bien para Alice Birch, hija de psicoanalistas, las manifestaciones inconscientes de sus dramaturgias no tienen por qué relacionarse con ningún aspecto de la escenificación, Katie Mitchell sí emplea tiempo y dedicación a conocer al autor de las piezas que dirige, tanto en persona como a través de sus escritos, entrevistas en prensa o en televisión, siempre con la cautela de saber discernir las proyecciones, anhelos y deseos personales, de su contenido manifiesto en la pieza. En el análisis de *Attempts on Her Life* (2007), por ejemplo, la directora buscaba aquellas imágenes del texto post dramático que más se repetían en los 17 escenarios. Halló que la palabra niños era la que aparecía en el texto con mayor frecuencia. Sin embargo, su autor, Martin Crimp, estaba convencido de que eran guerra, cenicero y aeroplano, por ese orden. Fue una sorpresa para el escritor hallar el motivo de la infancia en su propia creación, tema clave para el juego actoral y para la escenificación. He aquí un claro ejemplo de la labor del director de escena a la hora de traer al consciente las resistencias inconscientes presentes en los autores.

Los resultados de esta labor de investigación consciente se formulan como listas de eventos en orden cronológico en los que asocia los sucesos históricos reales con la ficción de la obra. Siguiendo con el ejemplo de *The Seagull*, el primer acontecimiento que aparece en los apuntes de la directora será en 1812 con la caída de Napoleón, para dar paso al nacimiento de Emil Zola en 1840, el de Maupassant en 1850, la publicación de *Guerra y Paz* o de *Anna Karenina*, entre otros, para cerrar la pieza con la sucesión del Zar Nicolás II a sus 26 años de edad en 1894. A las preguntas iniciales, Mitchell encuentra respuesta en la propia biografía del autor, de manera que, si Chejov escribió la pieza en 1895 y la acción sucede en el transcurso de dos años, la interpretación más sencilla es asumir que la obra empieza en el verano de 1893 y termina en el otoño de 1895. Sirva esta sencilla asociación como muestra del proceso de trabajo inicial de corte naturalista que lleva a cabo la directora.

También será este un momento clave para recabar todo tipo de material fotográfico, pictórico, literario, musical y fílmico como referente audiovisual concreto para el trabajo con el resto de diseñadores. Este material será fundamental en la creación

de las futuras biografías de los personajes. A raíz de este estudio y al comienzo de los ensayos, Mitchell propondrá determinadas tareas de investigación a los actores para la construcción de sus personajes, ya sea la lectura de un libro o la visualización de ciertas películas. Es forzoso remitir en este punto al arte de la composición como esencia de las aportaciones de Meyerhold a la dirección de escena. El director sostiene que, puesto que la dirección no es una labor de ejecución, la estimulación de la capacidad asociativa del espectador pasará por la propia incitación del equipo artístico, prescindiendo solo de las imágenes o los enunciados evidentes utilizados en exclusividad. Por esta razón, el estudio generalmente excluye los estudios literarios en torno a las obras y a sus autores, por considerarlos alejados del hecho escénico (Cfr. Mitchell, 2009: 46).

A partir del análisis, Mitchell determina la temática presente en el texto fuente y su jerarquía, para establecer después los puentes de unión con su lectura concreta y contemporánea. Relaciona estas ideas según su presencia en la acción y en cada uno de los personajes de manera que, durante los ensayos y cualquier reunión con sus colaboradores, les pueda ofrecer un tema principal y su relación con otros cuatro o cinco motivos presentes como ejes de su propuesta.

Mitchell no es dramaturga y confiesa sin pudor que necesita de apoyo externo para estructurar la narrativa según sus objetivos y el tempo-ritmo de su escenificación. Esta es la causa de que, por lo general, trabaje junto a sus dramaturgistas durante todo el proceso, sobre todo si el texto fuente no le ofrece de antemano un sólido marco estructural dramático, como fue el caso de *Fräulein Julie* (2010). Cuando adapta novelas que siguen una corriente de pensamiento o de conciencia, como en *Waves* (2006), *Die Ringe des Saturn* (2012), *Reise durch die Nacht* (2012), *Die Gelbe Tapete* (2013), *Wunschloses Unglück* (2014) o *Reisende auf einem Bein* (2015), o en el texto postdramático de *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), se ve con claridad la intervención en busca de la unidad de acción aristotélica que ayuda a la identificación y a la comprensión del comportamiento humano que sostiene dicho torbellino de imágenes y palabras del texto fuente. La alteración en la jerarquía propuesta por el autor es muchas veces el origen de unas intervenciones dramáticas más o menos agresivas, en cuyo caso el análisis subsiguiente en torno al espacio, el tiempo y la acción, partirá del texto dramático elaborado según estos criterios. En cualquier caso, el diagnóstico temático es fundamental para el análisis de la directora quien, a través del mismo, desvela las

contradicciones, las inconsecuencias, la censura o las intenciones inconscientes del autor según una lectura concreta y contemporánea de su texto.

4.4.1. Espacio

Esta investigación inicial, como es obvio, también ofrece respuestas más concretas acerca del espacio, siempre centrado en la época que sugiere el autor o en la que fue escrita la pieza. Aunque posteriormente y mediante un exhaustivo trabajo dramático, el texto se traslade a otros momentos históricos – al presente de *La maladie de la mort* (2018) o incluso al futuro, como es el caso de *Women of Troy* (2007) – la base del análisis es siempre el texto fuente como punto de partida de la futura escenificación, es decir, desde su perspectiva dramática. En palabras de Manuel Francisco Vieites:

En la perspectiva dramática, consideramos las posibilidades de que un determinado texto sea punto de partida o pre-texto para la creación de un espectáculo teatral, y se analizan las decisiones que habría que tomar en el proceso de versión y adaptación del mismo, en el proceso de dramaturgia y en el de creación escénica (...). Este es un proceso sumamente complejo en tanto cualquier decisión que se tome en relación con un elemento de significación afecta inmediatamente a todos los demás, en tanto el espectáculo teatral se pueda, y se quiera, entender como un sistema en el que todo está en relación con todo (...). Todas las decisiones deben estar plenamente justificadas, con rigor y con la necesaria visión de conjunto, de forma que todos los elementos se iluminan con la luz que orienta la escenificación (2008: 162).

Es la mirada en su conjunto que recoge Vieites la que en los universos de Mitchell se traslada a este primer estudio del texto, cuya visión naturalista pone el foco inicial en dar la respuesta más simple y concreta del espacio y el tiempo en los que se sucede la acción. En el caso de la última producción multimedia que recoge este estudio, *La maladie de la mort* (2018), por ejemplo, sitúa la acción en Deauville, la Normandía en la que Durás se inspiró para escribir un buen número de sus novelas. A pesar de que en la puesta en escena al espectador no se informa de esta elección, todo el equipo trabaja a partir de una fecha, el 10 de noviembre de 2017; una localización, Deauville; y una habitación de hotel, la 395 del Hôtel des Roches Noires. El sonido, la iluminación, la escenografía, el vestuario, el audiovisual – que incluye material pregrabado –, y la interpretación de los actores se materializa en torno a decisiones espacio-temporales que surgen del estudio del texto fuente y de las decisiones que la llevan a intervenir según su lectura personal. Como ya se explicó en el capítulo 2, Mitchell viaja con parte de su equipo al lugar donde sus autores se inspiraron para, de

alguna forma, adentrarse en el imaginario de los mismos, ya sean Bergen, Skien y Oslo para el montaje de *Ghosts* (1994) de Henrik Ibsen o el Northumberland del norte de Londres, en el que Martin Crimp recrea la acción de *The Country* (2000). Comenta la directora que estos viajes le ofrecen “una experiencia sensorial del universo de la obra que no puede obtener de su lectura o de la investigación” (2009: 18).

El espacio condiciona el comportamiento humano, por lo que la construcción completa del lugar o los lugares donde sucede la acción será fundamental para el trabajo posterior del actor y para la credibilidad del mismo. Mitchell organiza esta información mucho antes de que den comienzo los ensayos con el objetivo de ganar confianza mediante la materialización real y concreta del espacio en el cual se moverán sus intérpretes, sin perder de vista el concepto de cuarta pared formulado por Stanislavski. Mitchell, de acuerdo con el dramaturgista y el escenógrafo, idea un espacio escénico sobre el que se trabaja conjuntamente, aportando soluciones plásticas a la creación. La tipología y la significación de cada espectáculo, según el núcleo de convicción dramática de la directora y el signo de la escenificación, definen asimismo el espacio de luces y la escritura sonora.

Esta es la fase del análisis sobre la que se sustentan las decisiones concretas de dicha creación espacial que se llevará a cabo de forma paralela a los estudios del tiempo, la acción y los personajes. La unidad de espacio corresponde con la tercera unidad aristotélica que:

Exige la utilización de un único lugar, correspondiente a aquello que el espectador es capaz de englobar con la mirada. Sin embargo, son posibles subdivisiones de este lugar: estancias de un palacio, calle de una ciudad, lugares a los que se puede ir en veinticuatro horas, decorados múltiples o simultáneos (Pavis, 1998: 498).

El estudio del texto contempla no solo el espacio acotado por la acción presente, sino también el extra escénico anexo – que incluye aquel localizado frente a la cuarta pared y en el que desembocan los mutis de los intérpretes – así como la geografía exacta y real de la misma o cualquier espacio mental que forma parte de la biografía de cada personaje. Allá donde el análisis no alcance, la directora interpreta a través de impresiones subjetivas que derivan de los diálogos con el fin de obtener respuestas concretas a cada una de sus preguntas iniciales y a aquellas que surjan en la medida que se profundiza sobre el texto. Allá donde no hay un referente explícito, Mitchell lo crea desde la lógica de la recepción y basándose en el autor y su obra.

La libre interpretación de la directora y sus colaboradores dramaturgos actúa en consecuencia a la ausencia de una cronología completa de los eventos anteriores y presentes de la acción escénica. Es por ello que el primer paso será siempre hallar cualquier dato en el texto fuente, y el siguiente, rastrear en la investigación en torno a su autor y al contexto en que fue escrito. Los vacíos se completan con lo que Mitchell denomina impresiones, término que utiliza para referirse a cualquier información que se derive de la lectura de una línea o sección del texto que no contenga hechos visibles y objetivos. Dichas impresiones consuman cualquier oquedad en el orden lógico de los acontecimientos. Como si se tratase de completar una cadena con eslabones perdidos o inconclusos, Mitchell conecta de forma lógica y viable – desde un punto de vista mimético y desde la percepción del mundo de sus protagonistas – toda la información patente en torno a los personajes y el universo en que habitan. Estas impresiones tienden a concretarse en las explicaciones más sencillas, puesto que “el sentido más simple y lógico suele ser lo que el autor tenía en mente y, por tanto, lo que el espectador tiende a interpretar cuando escucha al actor” (Mitchell, 2009: 20).

Según Mitchell, a pesar de que este es un aspecto por el que su trabajo ha sido en ocasiones cuestionado, la capacidad de construir dichas impresiones a partir de lo que el autor deja escrito es una necesaria habilidad a desarrollar por cualquier director de escena. En la entrevista mantenida con Mark Kermode para la BBC se defiende de la crítica británica con el razonamiento lógico de que toda escenificación no deja de ser una interpretación más o menos libre de quien la dirige. No obstante, cuando Mitchell cuenta con la presencia física de sus dramaturgos, resuelve a través de ellos. Una vez elegido un texto la directora establece un compromiso personal con su autor, del mismo modo que lo hace con cada integrante de su equipo. Según la directora no se trata de someterse al texto ni de servirle, ni tampoco de que este sea el cenit de una jerarquía teatral *textocentrista*, sino de ahondar en el universo de quien escribió una historia, hacer consciente las pulsiones ocultas que dan sentido a la acción y manifestar los signos que construyen la pieza con su coherencia implícita. Si la evolución del personaje se articula según la concepción que se tenga del ser humano en cada momento de la historia, Mitchell refleja en su teatro multimedia una visión que ahonda sobre aquellos personajes, fundamentalmente femeninos, que, debido a periodo en que fueron escritos, han quedado dibujados solo en la superficie. En palabras de Robert Abirached:

La desaparición y supervivencia del personaje no dependen de una decisión individual, sino del estatuto que una sociedad reconoce, en su funcionamiento cotidiano, a sus fetiches, a sus imágenes, a sus juegos y a su teatro (Oliva Bernal, 2004: 17).

Sirva este ejemplo notorio para comprender un método de análisis que haya en su camino las incoherencias y contradicciones latentes entre el momento presente en que se lleva a cabo la escenificación, y aquel en el que el texto fuente fue engendrado. La abundante información que halla en *El idiota* (1868) de Dostoyevski o en *The Rings of Saturn* (1995) de W.G. Sebald, donde los lugares y acontecimientos se describen temporalmente con el máximo detalle, dista mucho de los universos que se recrean en *The Yellow Wallpaper* (1892) de Perkins Gilmar o en *La maladie de la mort* (1982) de Marguerite Duras. A partir de la adaptación dramática de los textos fuente, la complejidad de la investigación dependerá de cada producción, pero el rigor del método de análisis y de su resultado sobre el papel será independiente de esta.

4.4.2. Tiempo

Al igual que la directora profundiza en torno al espacio concreto de la acción, el tiempo en el que esta transcurre sigue idéntico proceso realista basado en su método de hechos y preguntas. Las circunstancias inmediatas, es decir, aquellos eventos que suceden en las 24 horas anteriores a la acción presente, o las sinapsis entre escenas y actos, así como toda la información descubierta a raíz de las primeras listas de la directora, conforman los datos específicos acerca del año, la estación, el mes, el día de la semana y la hora en que transcurre la escena. Las respuestas se pueden hallar en las propias novelas de las que parte cada dramaturgia, en el contexto en el que fueron escritas o pueden ser una invención que busca la lógica en la acción de sus personajes. En cualquier caso, la concreción temporal es un aspecto muy característico no solo del análisis de texto que lleva a cabo la directora, sino de su proceso de creación durante los ensayos.

El tiempo, así como el espacio, tiene una determinante influencia sobre el comportamiento humano. Este aspecto es fundamental en la reconstrucción analítica de las piezas dirigidas por Mitchell. La precisión cronológica es un elemento de apoyo esencial en el trabajo de los diseñadores y en el de los actores. Nick Fletcher hace hincapié en la coherencia con la que se mueve el equipo gracias a esta estructura espacio-temporal que Mitchell entrega a cada miembro el primer día de ensayos (véase

Anexo V). Los signos de cada colaborador se fusionan en lo que Juan Antonio Hormigón denomina armonía de la estética y estilística:

Como puede deducirse, se trata de una doble decisión que afecta por una parte a los procedimientos y por otra a la formalización en sí misma. La adopción tanto de una estética como de una estilística supone que cada escenificación implica y merece una elección precisa que se establece a partir de la lectura efectuada. (...) La elección de una estilística determinada supone en cualquier caso dar respuesta a una premisa previa respecto a la conducta que vamos a seguir. Se trata de inclinarnos por la armonía o contradicción coherente en nuestra propuesta (2002: 166).

Este principio temporal, cuyo germen se remonta a los primeros maestros de la puesta en escena contemporánea – Laube, los Meiningen, Diguelstet, Wagner, Antoine, Paul Fort, Appia, entre otros –, es contundentemente reafirmado por la directora y le servirá para generar dicha armonía entre los diferentes sistemas de signos. A pesar de que Mitchell comenta que se trata de un elemento a menudo obviado en el proceso de escenificación (Cfr. 2009: 40), el estudio del tiempo es uno de los aspectos capitales tanto para la translación del texto a espectáculo como para realizar una intervención dramaturgica sobre aquel texto que requiera de una modificación de la fábula, de los personajes o de ciertas equiparaciones analógicas. El tiempo de los espectáculos de Katie Mitchell cumple uno de los requisitos subrayados por Pavis cuando afirma que “el tiempo es uno de los elementos fundamentales de la constitución del texto dramático y de su presentación escénica” (1998: 476).

La búsqueda de claridad en la comunicación con el espectador la lleva a esa precisión tan característica de su poética. Su manifestación teórico-práctica es similar a la transcripción espacial, se trata de la elaboración de sus listados cronológicos, en los que se detallan lo que López Antuñano denomina como circunstancias temporales – que pueden abarcar desde el momento del día, marcado por la hora en cada una de las escenas, hasta el tiempo climatológico, el paso del tiempo o la posible relación del marco temporal en relación al argumento (Cfr. 2014c: 14). Esta estructura, que incluye el lugar donde se desarrolla la acción a modo de escaleta, es anterior a su teatro multimedia, por lo que cualquier reminiscencia con la estructura de un guion cinematográfico se remonta a la esencia de su propio análisis y a la lógica fabular que aúna ambos lenguajes.

Mitchell va un paso por delante de la acción presente y, como heredera de la metodología elaborada por Stanislavski, ofrece biografías de los personajes en las que

detalla las circunstancias inmediatas, ofrece un pasado concreto y desarrolla los acontecimientos entre las escenas y los actos. En un proceso de ensayos tradicional, con la posibilidad de realizar un trabajo de mesa de una o dos semanas, la directora deja espacio para el descubrimiento y la conquista de este análisis en conjunto. A partir del texto dramático, analiza lo que Lehmann denomina como el tiempo histórico, que se refiere a la época histórica recogida en el texto dramático y el periodo temporal al que el dramaturgista y/o el director trasladan al texto teatral (Cfr. 2006: 153). A partir de aquí, desarrolla una línea temporal que combina los hechos descritos por su autor, con aquellos que son creados a partir del estudio y de la propia creación hasta completar la secuencia de acontecimientos que conforman la nueva fábula, entendiendo esta como “la relación cronológica del contenido temático de un texto, que sustenta tema y motivos” (López Antuñano, 2014c: 18). Siguiendo con el ejemplo de *The Seagull* (2006), la directora distingue sus creaciones en cursiva de los hechos descritos por Chejov:

Acto I

Agosto, 1893. Atardece.

Viernes. 20:10

La función comienza a las 20:30

Nina tiene que irse a las 21:00

Los padres de Nina regresan a las 21:30.

Se tardan 15 minutos en cabalgar de su finca a la de Sorin.

Está embarrado.

Se aproxima una tormenta.

Acto II

Una semana después.

Agosto. Mediodía.

Viernes.

La comida se servirá a las 12:30.

Se servirá más tarde de lo habitual. Normalmente es a las 12:00.

Hace calor.

Acto III

Una semana después.

Septiembre. Viernes. Mediodía.

El tren se marcha a las 13:55. Se tarde un poco menos de una hora en llegar a la estación y Sorin ha encargado que los caballos estén listos a las 13:00.

La colocación de la primera piedra para el nuevo edificio del Ayuntamiento está programada para las 14:30 en el centro.

El cielo está cubierto y llueve.

A veces está tan oscuro que hay que encender las luces de dentro.

El doctor debería haber llegado a las 10:00.

Acto IV

Dos años y dos meses después.

Noviembre, 1895, medianoche.

Domingo. 18:45

Hay una tormenta, con fuertes vientos y lluvia. El viento es tan fuerte que provoca olas en el lago y ruido en la chimenea.

El tren de Trigorin llegó a las 18:00. Llegarán de la estación sobre las 19:00.

(Mitchell, 2009: 41)

Como se observa en este ejemplo, las decisiones eliminan cualquier acontecimiento que ralentice el tempo de la acción, especialmente en el primer y último acto en los que los 15 minutos de los que dispone Nina, tanto para llegar a su casa antes que sus padres como en su mutis antes de la entrada de Trigorin y Arkadina de la estación de tren, añaden una urgencia que la trama original no especifica. Tal y como afirma López Antuñano:

El teatro es concentración, supone contar en poco tiempo muchos sucesos que transcurren un amplio marco temporal, pero los personajes tienen que adecuar sus comportamientos, la evolución de su propio arco de actuación a este tiempo concentrado. Esta realidad temporal, a veces, complica la actuación psicologista, entendida como proceso interno de emociones (no hay tiempo material para cambiar de un estado a otro y se necesita lo que denomina Brook el naturalismo por analogía) (2014c: 13).

Como se verá al final del capítulo 5 dedicado a la dramaturgia del espacio, Mitchell tiende a un ritmo acelerado, aunque permite momentos más pausados en la arquitectura global de sus montajes (Lavender, 2008: 22). En sus escenificaciones multimedia se observa una duración de los espectáculos mucho menor en comparación con sus piezas más tradicionales. La duración habitual de dos o incluso casi tres horas de sus espectáculos, se reduce a una media de 70 minutos por pieza multimedia. Este hecho se produce de forma paulatina a partir de la experiencia con el público en *Waves* (2006) y en *Attempts on Her Life* (2007). A raíz de su primer experimento de lo que denominó *life cinema shows* con *...some trace of her* (2008) se produce un radical descenso en la duración de sus espectáculos multimedia, pasando de las dos horas y 40 minutos de *Waves* (2006), a la hora y media de su adaptación de *El idiota* (1868). A partir de un método cada vez más evolucionado y preciso, y la inclusión de operadores de cámara y especialistas en el sonido en directo, las piezas se reducen a apenas una hora en el caso de *Wunschkonzert* (2009), *Die Ringe des Saturn* (2012) y *La maladie de*

la mort (2018), y sin superar los 80 minutos en el resto de sus producciones. En este sentido, la fragmentación hace posible la interpretación psicológica según la convención filmica, mientras que sobre el escenario se es testigo de la concentración.

Asimismo, la dimensión temporal de la escenificación, referida a la diferente duración de un mismo espectáculo en días consecutivos a causa de las ligeras variaciones del tempo del habla, de las acciones o movimientos, sufre una considerable evolución. Mientras que *Waves* (2006) tenía una duración aproximada con unas variaciones de hasta 15 minutos de una representación a otra, la pulcritud de su método se manifestará, entre otras, por el rigor de dicha dimensión temporal.

La intervención de los textos fuente, su transformación en dramaturgia sinestésica fragmentada y la búsqueda de fluidez en la proyección aceleran forzosamente la progresión de la acción dramática, que se estudiará al final del capítulo 5 y que Melendres define como el ritmo de la representación, el cual afecta:

Al sentido profundo del espectáculo y no viene determinado por la celeridad elocutiva sino por la duración e intensidad de las emociones de cada personaje. Por tanto, determinar cuáles son esas emociones en cada momento y en cada personaje es el primer paso para dar su ritmo a la escena (2000: 125).

Por lo tanto, no solo la intervención dramaturgica que se deriva de este análisis será determinante en la percepción del ritmo, ya que afecta a la segmentación de la historia y a la forma en que se presentan los acontecimientos; también lo será la dirección de actores, que se tratará en el capítulo 6, a través de la velocidad de la dicción, el gesto, el subtexto o la intención según la organicidad del actor, así como de la rapidez en los cambios y las transiciones.

En relación con el ejemplo anterior de *The Seagull* (2006), los actores reciben instrucciones que provocan apremio en la situación. Esta urgencia es una estrategia que ayuda a mantener la tensión dramática en los textos clásicos, aspecto que Lehmann denomina como la escasez de tiempo, dentro de la ficción, consubstancial al teatro. Cita:

La escasez es la expiración de un plazo establecido que se convierte en principio organizador del drama, de tal manera que la falta de tiempo es un modelo fundamental de la dramatización (2013: 302).

Mitchell se apoya en esta urgencia para mantener a un público, acostumbrado al ritmo estrepitoso de la imagen en los medios de comunicación, atrapado en la acción. A

pesar de que la directora pertenece a una era de la imagen acostumbrada al estímulo permanente, compensa esta tendencia con una recreación en el detalle de las acciones, ya sea de un leve gesto del personaje o de la sutileza de la actividad que este realiza. El contraste entre la observación pausada de los detalles proyectados en la pantalla y la celeridad del tempo a través de la agogía escénica, hace posible mostrar distintas perspectivas en la proyección y mantiene el equilibrio de la competencia entre los medios. En este sentido, se observa una mayor confianza en los últimos lustros, recreándose y deteniéndose en la subjetividad temporal de sus personajes, especialmente mediante el uso de los primeros planos y de los planos subjetivos (véase Anexo VII). El rostro desenchajado de Natasya Filipovna bajo la luz de una vela de camino al altar donde se casará con su futuro asesino en *...some trace of her* (2008); el sueño profundo sobre la mesa de la cocina de Kristin en *Fräulein Julie* (2010); o la mirada perdida de Anne mientras el viento agita con fuerza las ventanas de su ático en *Die Gelbe Tapete* (2013), son solo algunos ejemplos de este cambio que opera sobre todo a partir de su primer intento de rodaje en directo con la adaptación de *El idiota* (1868) de Dostoyevski.

A propósito del estudio temporal y su aplicación en aras de la escenificación, al finalizar la investigación, Mitchell tiene un material muy concreto con el que abordar cada escena, una descripción detallada de las circunstancias inmediatas a cada acto y entre los mismos, así como listas de los eventos acontecidos con los que poder improvisar con los intérpretes. En el teatro multimedia, sobre todo en sus *live cinema shows* a partir de *Wunschkonzert* (2008), esta es una labor que realiza en colaboración con sus dramaturgos y que se formula en la siguiente estructura a partir de la dramaturgia:

Escenas 1-8 Día/ Primera Noche/ Habitación de hotel

1: 13 de noviembre de 2017, 23:10

2: 13 de noviembre de 2017, 23:40

3: 13 de noviembre de 2017, 23:55

4,5,6 y 7: 14 de noviembre de 2017, 01:00

8: 14 de noviembre de 2017, 03:00

Escena 9 Noche/ Segunda Noche/Habitación de hotel

15 de noviembre de 2017, 03:00

Escenas 10-17 Día/ Tercera Noche/ Habitación de hotel

10: 15 de noviembre de 2017, 07:30

11: 15 de noviembre de 2017, 07:40

12: 15 de noviembre de 2017, 07:45

13: 15 de noviembre de 2017, 14:00
14: 15 de noviembre de 2017, 19:30
15: 15 de noviembre de 2017, 23:00
16: 15 de noviembre de 2017, 23:01
17: 16 de noviembre de 2017, 03:00

(Extracto traducido de la línea temporal de *La maladie de la mort*. Véase Anexo VI)

Como se aprecia en este fragmento del esquema temporal de *La maladie de la mort* (2018), la gran diferencia con sus propuestas teatrales tradicionales es la tendencia a la visión fragmentada que se fomenta con la proyección de los planos sobre la pantalla. Las elipsis se multiplican con la consecuente necesidad de especificar el tiempo transcurrido entre cada escena, como también entre lo que Lehmann distingue como narración y narrado:

Duración y ritmo, sucesión temporal y estratificación temporal de la narración se deben diferenciar analíticamente de la duración, el ritmo la sucesión temporal y la estratificación temporal de lo narrado (Lehmann, 2013: 109).

Este concepto que viene al hilo de la disposición particular con la que Mitchell organiza las acciones y los acontecimientos en el marco de las dramaturgias visuales, equivale a la forma externa y el contenido respectivamente. La narración, aunque pueda separarse por cortes formales, puede ser consecutiva, pero lo narrado elimina fragmentos de tiempo, saltando minutos, horas o días – tal y como se observa en el ejemplo citado – produciéndose la elipsis o el salto temporal, donde a los personajes les suceden muchas cosas y donde en la acción dramática hay nuevos componentes. Mitchell no dejará estos componentes de la mano de la improvisación, sino que serán parte del trabajo biográfico que entrega a los intérpretes para mantener así la lógica mimética y la armonía en todos los signos de la escena. Derivadas de la misma idea temporal, se encuentran las transiciones, fragmentos de tiempo más pequeños, casi imperceptibles, en los que un intérprete pasa de una emoción a otra. La interpretación de los actores en el teatro multimedia requiere de una técnica particular en la que el tiempo de la narración será consecutivo mientras el de lo narrado detendrá de forma constante la acción.

Si bien el tiempo de la acción ficticia propuesto por Lehmann, varía según el espectáculo escenificado – en *Wunschkonzert* (2009) se recrean las últimas cuatro horas de Fräulein Rasch, mientras que en *The Forbidden Zone* (2014) se narran sucesos que

transcurren a lo largo dos generaciones diferentes – el tiempo del drama sufre una considerable reestructuración a partir del teatro multimedia. Según el teórico alemán este aspecto temporal abarca:

La disposición particular de las acciones y los acontecimientos presentados en el marco de una dramaturgia. La duración y sucesión de cada una de las escenas no son idénticas a la duración y el orden de los acontecimientos en la ficción, sino que constituyen su propio espacio temporal, de importancia decisiva para los textos teatrales. La organización del tiempo dramático consiste en una secuencia de acontecimientos y escenas escogidas que complican a menudo la estructura temporal a través de un conjunto de anticipaciones, *flashbacks*⁵⁰, secuencias paralelas y saltos temporales, que, por lo general se encuentran al servicio de la comprensión del tiempo (2013: 301).

A la definición es forzoso añadir la comprensión de la fábula y de los personajes, que se verán condicionados por dicha disposición de las acciones según las posibilidades que le ofrece el lenguaje cinematográfico sobre la escena. En el caso concreto de *La maladie de la mort* (2018) el paso del tiempo a lo largo de diez días en un mismo espacio, a las mismas horas, cuyas acciones son sumamente repetitivas, necesitó de una claridad de los signos muy concreta con el fin de evitar la confusión entre las elipsis y las secuencias retrospectivas, o la alteración de la recepción del tiempo del drama.

4.4.3. Acción

En la aplicación del estudio del tiempo, desde este punto de vista naturalista a través del cual Mitchell dirige a sus actores, los personajes se crean siempre desde el presente, condicionados por un pasado y proyectados hacia un futuro. Este hecho que puede parecer obvio, a menudo complica la labor del actor. Existe el peligro de que el intérprete se adentre en exceso en el pasado del personaje, cargándole de información poco precisa o demasiado compleja basada en suposiciones o deducciones personales. También es posible que, por el contrario, el actor anticipe información de su futuro condicionado por lo que va suceder, sin ser consciente de que la acción presente se contamina de sucesos que aún no han ocurrido. Esta es la razón por la que parte del análisis que desarrolla la directora en colaboración con sus dramaturgos está dirigido a delimitar el tiempo de la acción, es decir, a nombrar el momento preciso en el que

⁵⁰ Término sajón para las secuencias retrospectivas.

empieza y concluye la historia que se quiere contar, lo que Stanislavski denominó el territorio de la obra.

Este territorio de la obra, según los escritos de Maria Osipovna Knébel en torno a las enseñanzas de Constantin Stanislavski, requiere de un estudio profundo y exhaustivo para penetrar de forma auténtica en la esencia de la obra, cuyo modo más accesible es el análisis de los sucesos que constituyen la fábula de la pieza en cuestión:

Al determinar los sucesos y las acciones, el actor se apropia de las más anchas capas de circunstancias dadas que forman la vida de la obra. Stanislavski insistía en que los actores aprendiesen a dividir la obra en grandes episodios (...). Decía que, al determinar los sucesos principales, el actor ve que, a lo largo de un determinado fragmento de tiempo, en su vida hay sucesos más pequeños, con los que vive no un mes, ni siquiera una semana, sino un día, o incluso tan solo unas cuantas horas (2005: 37).

Para la definición de los sucesos, se parte de la claridad metodológica del análisis dramaturgico de Annatoli Vassiliev, en especial de los conceptos recogidos por López Antuñano para la revista *Assaig de teatre*. Vassiliev se interesa por analizar y diseccionar el texto con el fin de extraer el segundo argumento sobre el que se asienta la interpretación, delimitado por el territorio de la obra descrito por Stanislavski. Según Vassiliev, un suceso sería aquel acontecimiento significativo que hace virar el transcurso de la trama según principios de causalidad y en los que se sustenta la estructura de la fábula (cfr. López Antuñano, 1999: 248). La forma en que Mitchell determina dichos sucesos es observando aquellos cambios que afectan a todos los personajes presentes en mayor o menor medida, lo verbalicen o no. Su punto de partida son las entradas y los mutis de todos los personajes, y a partir de ahí, enumera con escrúpulo todos y cada uno de los cambios en la acción, consciente de las posibles modificaciones que surjan durante los ensayos. Cada evento lo identifica con una frase que determine la acción, siempre nombrando el sujeto y el verbo para después aislar los más importantes de cada acto o escena, de manera que exista una clara jerarquía según la importancia del suceso.

Dicho análisis de los sucesos importantes de la fábula le permite jalonar la acción en una serie de hitos que dan coherencia a la estructura interna, facilitando la valoración de las acciones, el ritmo y la progresión de la fábula. Vassiliev otorga una importancia particular a lo que denomina acontecimiento inicial o de partida:

Aquello que posee una existencia anterior al comienzo de la representación, que configura la personalidad del personaje y origina los conflictos que luego se plantean en

la obra dramática; el acontecimiento inicial es como un círculo donde se inscriben los personajes, encerrados en una atmósfera que les influye y es común a todos (1999: 248).

Para la directora el acontecimiento inicial será fundamental para el arranque de la dinámica de la obra y para la creación de la acción psicológica de los personajes. Condiciona el inicio de la historia, provocado por algún acontecimiento importante, ocurrido antes de que den comienzo los acontecimientos escénicos, modificando de forma global a todos los personajes. El acontecimiento inicial, por tanto, es la espoleta que sirvió al autor para escribir la historia. En las piezas canónicas se puede encontrar ese acontecimiento importante del que parten todas las vías de desarrollo de los personajes, pero, en el caso de no estar explícito según el diverso material del que parte el teatro multimedia de Mitchell, será invención de la directora y de su dramaturgo. En el caso de su puesta en escena de *The Seagull* (2006), Mitchell lo sitúa en el anuncio de la llegada de Trigorin y Arkadina, y en su propuesta multimedia de *Reise durch die Nacht* (2012) será el fallecimiento del padre de la protagonista. De forma habitual, sitúa el acontecimiento inicial antes del inicio de la obra, de manera que, cuando esta comienza, la acción ya está empezada, lo que conlleva una aceleración del ritmo inicial al hallarse el conflicto ya en marcha antes de levantarse el telón.

Vassiliev concede también un peso consustancial en el análisis dramático al acontecimiento principal:

El hecho más importante en la obra dramática en coincidencia con el momento de mayor trascendencia en la vida del personaje, y que se sitúa hacia el final de la representación, aunque no coincida necesariamente con este (...) Define la esencia, el porqué, la motivación de las acciones pendientes (López Antuñano, 1999: 248).

A la hora de establecer qué acontecimiento posee más fuerza, si el inicial o el principal, Vassiliev señala cómo el teatro psicologista concede más importancia al acontecimiento inicial porque todo nace de los hechos pasados, mientras que lo que él denomina el trabajo a partir de la estructura de juego exige un análisis a partir del acontecimiento principal, más centrado en las relaciones de los conceptos que en las relaciones entre los personajes. Para la directora, cuya visión es claramente naturalista, el suceso inicial será, por tanto, un hecho que detone todos los acontecimientos posteriores de la obra, afecte a todos los personajes al mismo tiempo y sea el motor que les condicione y les impulse a actuar. En función de este suceso o acontecimiento inicial se establecen todas las vías de actuación de cada personaje, así como los objetivos y las

intenciones que marcan su acción a lo largo de la obra. Este es el elemento clave a la hora de crear la partitura de acciones físicas de los personajes, cuya herramienta se desarrolla en el apartado 6.1., dedicado a los antecedentes de la dirección de actores de Mitchell.

La detección de este suceso será más o menos compleja según las diferentes obras; en todo caso, Mitchell sigue la línea clásica de teatro psicológico y lo sitúa en aquel suceso que más posibilidades dramáticas encierre, de forma que haga girar la acción hacia una nueva dirección de forma evidente, legible y verosímil para el espectador. A partir del suceso inicial, los personajes se sumergen en el conflicto y se genera una incertidumbre que, desde el punto de vista canónico, es necesaria mantener el mayor tiempo posible. Toda motivación del comportamiento de los personajes se encuentra en el inicio que define la acción. En otras palabras:

El acontecimiento inicial es dinámico, provoca el movimiento, y el acontecimiento principal es la esencia. El personaje se dirige desde el acontecimiento inicial al principal de manera inconsciente y su vida se convierte en una reacción frente al acontecimiento principal” (López Antuñano, 1999: 249).

Por lo tanto, el acontecimiento principal engloba siempre al acontecimiento inicial. Fijados ambos, la directora reconstruye la trayectoria que lleva de uno a otro con imágenes que otorguen fuerza y verosimilitud a ambos hechos en la vida de los personajes, fundamento para las biografías que desarrolla para estos. El acontecimiento inicial será, tal y como se observa en la biografía del actor Nick Fletcher para *La maladie de la Mort* (2018) la clave de dichas biografías (véase Anexo III). A través de estas se construyen unos personajes de corte realista y se obtienen los datos necesarios para comprender cómo puede afectar el acontecimiento inicial a las circunstancias y a su acción psicológica.

Otra pregunta clave en la reconstrucción de los hechos será cómo concluye la obra, fundamentalmente en el encuentro con el acontecimiento principal, momento más trascendente de la vida del personaje. A partir de que estalle dicho acontecimiento principal se abren varias posibilidades dramáticas latentes en la situación previa que constituyen la esencia del drama y dotan de sentido al conflicto. Determinado el acontecimiento principal se genera lo que Alonso de Santos denomina como la incertidumbre o la alteración que se provoca en la mente del espectador que despierta su curiosidad sobre el desenlace del drama (Cfr. 1999: 144). Este es un elemento clave de

la estructura dramática clásica, relacionado con la construcción de la fábula y con la recepción por parte del espectador, pues este se relaciona con la acción dramática a partir del interés que suscita en él la resolución del conflicto y la evolución de los personajes.

Por otro lado, Mitchell agrupa las escenas por bloques que reciben un título claro y concreto, de manera que todo el equipo pueda vincularse con estas y que se establezca una relación particular con el fragmento sobre el que se trabaja. Asimismo, se les otorga un color referente para el movimiento de las cámaras y para identificar las marcas sobre el suelo o el mobiliario escénico, facilitando la agogía de los técnicos por su rápida asociación con la escena en cuestión (véase Anexo VI). A través de estos títulos, la directora busca la concreción de lo que acontece en una frase breve, nunca con el nombre de un personaje, de manera que todo el elenco y el equipo artístico pueda enfocarse en la atmósfera o el ambiente que se sugiere al principio de cada acto o escena, dependiendo de la estructura de la dramaturgia en cuestión. Para Mitchell el entendimiento de los signos escénicos, ya sea intelectual o emocional, es un pilar de su trabajo, por lo que considera que la división numérica genera demasiada confusión en la práctica escénica. En su permanente búsqueda de claridad, la directora modifica la dramaturgia cambiando la numeración de los actos o escenas por títulos, material que el equipo artístico y técnico recibe al inicio de su proceso. La elección de dichos títulos es muy precisa y tiene estrecha relación con la plástica escénica, en especial el ambiente y la atmósfera escenográficos. Con el propósito de ganar claridad y armonía en el conjunto de los signos escénicos Mitchell evita los títulos abstractos o generales de manera que se establezca una mayor vinculación con la habitual división en actos o escenas. En *The Seagull* (2006) cada acto recibe los siguientes títulos:

Acto I: La representación de la obra de Konstantin
Acto II: El entretenimiento de los huéspedes famosos
Acto III: La preparación de la partida de Arkadina y Trigorin a Moscú
Acto IV: El encuentro para la despedida final
(Mitchell, 2009: 55)

En *Waves* (2006), del mismo año, la división por actos se nombra de este modo:

Acto I: Parvulario
Acto II: Colegio
Acto III: Universidad
Acto IV: La despedida de Percival (Londres 1906)
Acto V: La muerte de Percival (2 años más tarde)
Acto VI: La crisis (15 años más tarde)

Acto VII: Reencuentro (Londres 1933)

(Material de los ensayos. Archivos de National Theatre, Londres).

El teatro multimedia no aporta diferencias en este sentido. La importancia radica en que los nuevos títulos ayuden al elenco y al equipo a enfocarse en una acción específica, aspecto que coincide con lo que José Gabriel López Antuñano denomina como los segmentos de la trama, que traduce como:

Cada una de las partes de la trama que sustenta secuencias y episodios, impulsando la acción dramática. Las secuencias afectan a personajes y acontecimientos, mientras que los episodios afectan al orden temporal y espacial (2014c: 22).

Tal y como se puede observar, la directora plasma el ambiente o la atmósfera general, de manera que, por un lado, todos los intérpretes estén incluidos en la acción, y por el otro, se gane eficacia en las producciones multimedia, donde la complejidad técnica necesita de mucha claridad para que el proceso no se detenga por malentendidos en la comunicación.

Este aspecto de su metodología es una fase a la que la directora dedica buena parte de su tiempo, pues no deja de ser un recurso práctico y eficaz que sirve de referente común para todo el equipo. Cuando el texto dramático se elabora a partir de una novela, como es el caso de la mayoría de las piezas que aquí se analizan, este método es especialmente útil pues organiza la estructura de la una fábula nueva, primer paso en la división de los eventos, fomentando la comprensión de lo que acontece en cada bloque. Una vez desarrollado el texto dramático a partir del texto fuente esta será su primera división formal.

La segunda fase consiste en estructurar cada momento en el que se produce un cambio en la acción que afecte a todos los personajes presentes de manera tangible (Cfr. Mitchell, 2009: 55), lo que vendría a conformar la división de cada una de las secuencias o “unidades dramáticas funcionales evidenciables a nivel de contenido” (Cfr. López Antuñano, 2014: 22). Este proceso en particular sustenta todo el desarrollo de la escenificación y se remonta al análisis formal y al método de las acciones físicas de Stanislavski que, a su vez, entronca con la visión compositiva de la escenificación de Meyerhold. La visión naturalista de la directora precisa de dicha estructuración para la evolución coherente del trabajo individual y colaborativo de cada miembro de su equipo artístico. Mitchell es consciente de que solo del análisis profundo de la obra dramática –

estudio de la fábula y el argumento – obtendrá no solo muchos datos para conocer el subtexto de la obra, esencial para la dirección realista de sus intérpretes, sino una mayor claridad en la comunicación con el espectador, pues todos los signos apoyarán la comprensión de estos cambios que conforman la acción. De ahí la necesidad de la figura del dramaturgista, tan integrada en la profesión teatral alemana, pues su labor facilita esta ardua tarea al director de escena que podrá dedicar las horas de análisis a su labor en la escenificación.

El estudio de los sucesos que sedimentan la acción de la obra dará profundidad al análisis dramático y a la escenificación. A través de estos, se busca el segundo argumento o subtexto sobre el que se asienta la interpretación que permitirá que la escenificación no sea una mera ilustración del texto. Este estudio, previo a cualquier ensayo, es el que sustenta la praxis de Katie Mitchell. Por supuesto, existen, otras labores anteriores al proceso de creación, relacionadas con la producción, pero la identificación de los factores que determinan el comportamiento y las acciones de los personajes conforma el eje del trabajo preparativo de la directora. Al estudio de los sucesos añade, como ya se ha visto, el análisis del tiempo y del lugar en los que transcurre la acción presente; las biografías de los personajes, entendidas estas como los sucesos del pasado que han conformado la psicología de los mismos; las circunstancias inmediatas, que sitúa en las 24 horas previas a la escena o acto; las intenciones o imágenes de un futuro que condicionan la acción presente de los personajes; y, por último, las relaciones entre los personajes, manifiestas en lo que cada uno piensa de los otros, que influyen en su comportamiento.

Mitchell traslada los acontecimientos, alrededor de los cuales se estructura la acción, por encima de aspectos estéticos o formales. En función de estos se deben construir todos los signos de la pieza para transmitir el mensaje al espectador con la mayor claridad posible en la línea estético y estilística armónica descrita por Juan Antonio Hormigón (Cfr: 2002: 166) y que define la poética de la directora. Dichos acontecimientos o sucesos deben reflejarse en la interpretación del elenco presente en la escena, en toda la plástica y en el universo sonoro que la acompaña.

En *The Seagull* (2006), por ejemplo, la escenógrafa, Mortimer, junto a Mitchell, decidió relocalizar la acción del segundo acto del jardín al comedor. De esta forma, querían conseguir el mayor impacto posible del evento principal del acto: la negativa del uso de los caballos, hecho que de inmediato determina el comportamiento de todos los

personajes y, en este caso, incluso del almuerzo que ya había dado comienzo al principio de la escena. Esta decisión no solo ofreció actividades a cada uno de los intérpretes presentes, sino que se reflejó en un cambio en la iluminación de Paul Constable, quién oscureció el salón simulando el movimiento de una nube frente al sol, o en el diseño sonoro de Gareth Fry, que añadió un ligero contrapunto de contrabajo para acompañar al ajeteo detonado por el suceso principal.

En el teatro multimedia la ficción sobre el escenario está fragmentada, pero los sucesos dramáticos se tratan en la misma proporción que en el ejemplo citado. Ya sean eventos determinantes, como la picadura de la serpiente en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), o más sutiles, como el quiebro en el papel de pared de *Die Gelbe Tapete* (2013). Todos los signos apoyan estos giros en la acción. Desde la iluminación – que se oscurece en el primer ejemplo citado a causa de la pérdida de conocimiento de la protagonista; o se esclarece en el segundo ejemplo, cuando el marido en la ficción de la actriz principal se despierta ante el grito de esta y enciende la luz de la mesilla – hasta el diseño sonoro que acompaña todos los cambios según su intensidad e importancia. La cámara también permite concentrar la mirada en los gestos más sutiles, desde un temblor en una mano mientras Fräulein Rasch fuma en *Wunschkonzert* (2009), hasta el reflejo del peligro inminente en los ojos de la prostituta en *La maladie de la mort* (2018).

Como conclusión al capítulo es pertinente subrayar que, si bien la dirección de sus actores y el análisis de texto se sustentan sobre la metodología naturalista, la creación de la dramaturgia textual tiene su aportación en la corriente de un teatro deconstruido que manifiesta el derrumbe de las estructuras personales y sociales, con la consecuente falta de certezas a la que se ve sometido el ser humano contemporáneo. Mitchell, siguiendo la estela de Antoine Vitez, revisa una y otra vez ciertos textos⁵¹, haciendo patente la polisemia lectora, pues no existe un solo punto de vista cerrado a una interpretación, ni siquiera en una misma persona. Aporta así su singular visión del mundo a través de la lectura concreta y contemporánea de los textos fuente anteriormente citados, en cuya deconstrucción sustenta sus escenificaciones. Se suma de

⁵¹ *Women of Troy* (1991 y 2007), *Una mujer amablemente asesinada [A Woman Killed with Kindness]* (1992 y 2011) o *Attempts on her Life* (1999 y 2007) son ejemplos en los que se manifiesta como el paso del tiempo modifica la lectura de la directora.

este modo a una corriente teatral que se remonta a las teorías Antonin Artaud, cuyo pensamiento tendrá gran influencia sobre Derrida y puede resumirse en la siguiente afirmación:

El teatro debe reconstruir la escena, derribando la tiranía del texto y, liberada la escena de las palabras, esta recobrará su libertad creadora e instauradora (Derrida, 2012: 328).

El teatro multimedia de Katie Mitchell se convierte en un instrumento para indagar en la realidad política, social y psicológica a través de sus personajes. Su lectura feminista no deja de manifestar su visión crítica de dicha realidad. La evolución del realismo en manos de la directora no se conforma con mostrar el comportamiento, sino que busca transmitir los procesos internos que lo causan, fruto a su vez de un contexto opresor y destructivo en el que sitúa a sus personajes. El hiperrealismo a la hora de transmitir dicho contexto es la denuncia implacable que sostiene toda escenificación de la directora, sobre todo a partir de su segunda etapa en Alemania. Para lograrlo, desarrolla una poética personal con una dramaturgia realizada *ex profeso*, concretada en reformulaciones del texto dramático, con una narratividad escénica sustentada en la deconstrucción textual y espacial, pero sin por ello abandonar un sistema de interpretación psicologista que se abordará en el capítulo 6 dedicado a la dirección de actores.

Es indudable que el punto de partida de Mitchell es el espectador del siglo XXI, formado en la cultura de la imagen, al que la directora intenta captar mediante recursos procedentes de los multimedia para ofrecer un teatro deudor del sistema Stanislavski. Si “el realismo o el naturalismo no son ya para nada una garantía para representar o explicar lo real” (Pavis, 2016: 336), Mitchell da un salto en su carrera haciendo uso del audiovisual para profundizar en la noción de hiperrealismo. Así pretende acercar el espectador al actor, como si se encontraran en un teatro estudio de inicios del siglo XX, para que empatice y sienta la verdad de los personajes. En este sentido, el audiovisual se convierte en un aliado de la escenificación, como lo son la iluminación o el espacio sonoro. Su presencia es, sin duda, ostensible, pues permite acercarse a detalles imposibles, como, por ejemplo, el reflejo del fuego sobre la pupila de Kristin en *Fräulein Julie* (2010) (véase Capítulo 3, Fig.10). Si bien el detalle de la cámara no es una novedad sobre la escena, sí lo es el concepto de diálogo interior, desarrollado en este capítulo, que surge de la necesidad de transmitir la percepción del mundo interior de sus personajes. Paradójicamente, la investigación de lo real halla su máxima

efectividad en la medida en que se aleja de una representación mimética realista, pues los procesos internos, subjetivos e inconscientes adquieren un peso escénico en la narrativa, encaminando su teatro hacia la deconstrucción. Tal y como afirma Pavis:

Mostrar el modo de vida de la gente – en el supuesto caso de que eso sea realizable sobre un escenario – no es ni enteramente satisfactorio ni suficiente para hacer comprender (y no solo para figurar y hacer sentir) la situación psico-social de las personas (...). El único criterio de una representación justa y clara de la sociedad es saber si los espectadores se sienten representados políticamente por un grupo que coincide con ellos, si el teatro da cuenta de la situación de los espectadores y esboza una solución con los procedimientos de la ficción (2016: 336).

Ahora bien, si la intervención hacia una dramaturgia sinestésica será el medio fundamental para comprender la poética de Mitchell, es preciso encontrar la relación que esta establece con el resto de los elementos que conforman su puesta en escena. El resultado dramático no es sino un entramado en el que se equilibra lo que se quiere contar y transmitir con el destinatario del mensaje y qué estrategias se utilizan para conseguir que se establezca dicha comunicación. Lo que interesa averiguar ahora son los elementos que la directora prioriza para conseguir su narratividad espectacular mediante el trasvase del texto fuente a dramaturgia sinestésica para trasladar a otros elementos sensoriales ese proceso psicológico e inconsciente por el que atraviesan sus personajes. En línea con estos objetivos, ya se ha observado que la selección del texto fuente se realiza en relación a una intención, determinada y previa, para conseguir que el espectador empatice con la realidad de unos personajes víctimas de un contexto deshumanizado y descarnado, así como a su necesidad personal de investigar en torno a la forma en la que su visión del mundo se pueda escenificar con la mayor precisión posible. Dicha intención entronca con unos ideales feministas, manifiestos tanto en el contenido como en la forma, siendo este segundo aspecto el que se desarrolla a continuación.

Capítulo 5

Dramaturgia del espacio

*¿Qué es el trabajo dramático
sino una reflexión del hecho
literario al hecho teatral?
(Dort, 1971: 47).*

Una vez comprendido el proceso dramático textual que conforma la poética multimedia de Katie Mitchell, corresponde analizar los aspectos que constituyen la dramaturgia del espacio de las 13 escenificaciones objeto de estudio.

Lo primero que se precisa aclarar, por su significación polisémica, es la concepción de espacio escénico tal y como se entiende en esta investigación. Existe una acepción del término que remite a su definición conceptual vinculada a la dramaturgia espectacular. A parte de las percepciones físicas, el espacio escénico engloba el conjunto de planteamientos que el director de escena, junto a su escenógrafo, proponen para la propuesta escénica. A partir de los objetivos, de la lectura concreta y contemporánea del texto fuente y del núcleo de convicción dramática, se adoptan una serie de decisiones que conforman la dramaturgia espectacular materializada en la plástica escénica (Cfr. Martínez Valderas, 2014a: 9). Por tanto, siguiendo la definición de Pavis, el espacio escénico:

Es el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente aquello que entendemos por “escenario teatral”. El espacio escénico nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico (1998: 171).

En consecuencia, si a cada estética le corresponde una forma particular de concebir dicho espacio – ya sean la neutralidad y la ausencia de la tragedia griega o lo llamativo y subjetivo del Romanticismo, por citar algunos ejemplos – en el teatro contemporáneo este “es el lugar donde se sitúa el listón de tantas experimentaciones que no puede ser reducido a unas cuantas características” (Pavis, 1998: 173). En la escena

del pasado siglo y del presente, el espacio ya no es concebido como un lugar estanco, en cuyo interior le son permitidos algunos arreglos, sino como un elemento dinámico que conforma la dramaturgia espectacular.

Aclarada esta conceptualización, tras analizar las causas y los fines de la derivación del teatro de Katie Mitchell en el capítulo 3, así como la forma en que gestiona sus equipos artísticos, interesa estudiar lo que ha supuesto la mixtura de lenguajes sobre su dramaturgia del espacio, es decir, los objetivos que se persiguen a través de las decisiones espaciales, su evolución a lo largo de los 13 años que abarca esta investigación, las características comunes que se observan en las diferentes escenificaciones multimedia y su proceso de creación.

Según la primera cuestión, una vez definido el objetivo de la escenificación, el propósito de la creación de la obra, se desprende una táctica para conseguirlo. Hormigón denomina a dicha táctica estrategia estética y estilística, para referirse tanto a la pulsión fundamental que quiere transmitir el creador al espectador como a las herramientas que elige para conseguirlo (Cfr. 2002: 166-167). Tal y como se viene estudiando, Katie Mitchell es siempre quien determina provocar una experiencia emocional en el espectador para producir la empatía con sus personajes. Como ya se ha analizado en el capítulo 4, motivada por dar voz al oprimido, selecciona el texto fuente, realiza su lectura concreta y contemporánea, en la que prioriza unos temas en detrimento de otros, y determina una estrategia estética y estilística realista con el fin de buscar dicha identificación emocional del espectador con los personajes. Afirma Jara Martínez Valderas:

Reconocer el mundo representado como propio permite que el espectador sienta que lo que ocurre es cercano a él e, incluso, que podría sucederle a él mismo. Estéticamente el realismo como estrategia permite que el espectador viva lo que ocurre en la escena por analogía con los sentimientos del personaje (2014a: 3).

Para desarrollar la segunda cuestión será preciso recurrir a las dos fases en las que se ha dividido su producción híbrida: la primera en Inglaterra, donde lleva a cabo una profusa experimentación; y la segunda, en Alemania, de mayor interés por afianzar una poética de aportación sobresaliente a la escena contemporánea.

En cuanto al tercer aspecto, Mitchell ha hecho uso de las ventajas que le ofrece el lenguaje filmico con el propósito de acercarse al espectador de la era de la imagen, pero sin alejarse del hecho teatral. Los límites que establece el espacio físico de la

representación, aquel lugar donde la acción se desarrolla y se sitúan los intérpretes, siendo vistos y oídos por el espectador, son los mismos a los que se enfrenta la directora en su creación. Este lugar donde la directora lleva a cabo el espectáculo es siempre un escenario frontal que permite la visibilidad tanto de la acción escénica que sucede en el espacio físico que comprende la escenografía, como de la proyectada en la pantalla o pantallas que se elevan sobre esta. A esta concepción del espacio escénico es forzoso añadir el diseño de iluminación y el espacio sonoro, integrantes fundamentales de la poética de la directora.

Todo espectáculo teatral implica una ordenación de los distintos elementos que componen la escenificación para sistematizarlos en una determinada secuencia de sentido según su *ostensibilidad* e intensidad. La planificación y la creación de los espectáculos multimedia reflejan la particular manera en que Mitchell jerarquiza los diferentes elementos para vincularlos al espacio y al tiempo del hecho escénico, siempre bajo una estrategia estético-estilística realista según sus objetivos y visión. Por consiguiente, los apartados que se desenvuelven a continuación analizan la escenografía, el audiovisual, la iluminación y el espacio sonoro en el conjunto de las 13 escenificaciones multimedia como componentes que la directora organiza en su dirección de escena, pero también como elementos cargados de significación. Erika Fischer-Lichte aclara:

Para que A interprete a X ante S, A actúa de una determinada manera, con un aspecto físico específico y en un determinado espacio (1999: 38).

A partir de tal afirmación, clasifica el sistema de signos del código teatral en relación a dos grandes grupos: los relativos al actor y los relativos al espacio. No obstante, a pesar de que el esquema de la semióloga alemana ha sido el referente metodológico principal de la investigación, aquí se aborda el hecho escénico desde el punto de vista de la creación multimedia de Katie Mitchell, lo cual requiere de la adaptación de dichos planteamientos al objeto del presente estudio.

Por lo tanto, corresponde, en primer lugar, abarcar la concepción del espacio escenográfico en su totalidad, sin desligarlo del mobiliario o de la utilería de planta, pues las propuestas de Mitchell se ciñen a un hiperrealismo que se consigue a través del conjunto. En segundo lugar, se estudian los audiovisuales, tal y como los concibe la directora. Estos son un elemento que Fischer-Lichte no incluye dentro de los signos

relativos al espacio y que aquí se analizan por separado, debido a que el lenguaje cinematográfico maneja códigos que difieren de los escénicos. La iluminación abarca la tercera categoría de signos que dotan tanto al escenario como a la pantalla de posibilidades adicionales de significado. Un aspecto que la semióloga no incluye en los signos relativos al espacio, aunque aborda de forma independiente por su carácter no visual, es el espacio sonoro. Es preciso subrayar que Fischer-Lichte realiza esta sistemática clasificación de los signos en 1983, cuando todavía el concepto no formaba parte independiente de la escenificación. Daniel Deshays recogerá la definición de escritura sonora en el 2006. Esta investigación atiende a esta última concepción, pues entiende el conjunto de signos como elementos acústicos de significación imprescindibles en la dramaturgia del espacio, por su capacidad de generar ambientes y atmósferas que sitúan al intérprete en ese “determinado espacio” descrito por Fischer-Lichte.

En este sentido, la escenografía evoluciona de los espacios de acción más lúdicos y experimentales de las producciones del National Theatre a la compleja estructura de los *live cinema shows*, donde se dan cita los siguientes elementos: la fragmentación del espacio en distintos sets; el juego técnico de dichos espacios; las cabinas desde las que se amplifican los pensamientos de los personajes o desde las que se narran los sucesos; y las pantallas sobre las que se proyecta la narración en directo, con o sin material pregrabado. Este apartado se completa con un último epígrafe dedicado al proceso de creación escenográfico.

La necesidad de hallar nuevos lenguajes en la comunicación teatral para transmitir la veracidad que persigue el naturalismo será lo que lleve a la directora a encontrar en el uso del audiovisual una nueva herramienta para la escenificación. La posibilidad de capturar la acción y proyectarla en directo tendrá principalmente dos funciones: por un lado, acercar el actor al espectador, de manera que pueda recibir con claridad la sutileza de unas interpretaciones hiperrealistas; y por el otro, plasmar sobre la pantalla la forma en que los personajes perciben la realidad como parte consustancial de la narración y del núcleo de convicción dramática de la directora. A Katie Mitchell le interesa transmitir cómo sus personajes sienten el mundo que les rodea, para lo cual precisa del contraste de las diferentes tomas – según los ángulos, la apertura y el movimiento de la cámara – a fin de que el espectador tenga una perspectiva plural sobre el mismo suceso. Este hecho será clave en su teatro multimedia y un signo indiscutible

de su personal poética. Con el fin de ahondar en la misma, se aborda el análisis de los audiovisuales subrayando dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, su funcionalidad y los elementos de los que se sirve – véanse, la proyección en directo, la pregrabación, la edición y la postproducción –; y, en segundo lugar, la simultaneidad en la recepción, aspecto singular que dará sentido a la escenificación.

La hibridación de lenguajes facilita una narratividad que Mitchell denomina cubista y que aquí recogemos bajo el concepto de *pluriperspectivismo*, mencionado en el apartado 4.3.2.1. dedicado al diálogo interior. Este se manifiesta en un espacio visual y sonoro que remite a la observación de la realidad desde un prisma poliédrico. Del mismo modo que se sumerge al espectador en el suicidio de Ofelia desde cinco puntos de vista diferentes en la instalación *Five Truths* (2011), descrita en el epígrafe 3.1., la dramaturgia del espacio de las escenificaciones multimedia busca capturar y transmitir la simultaneidad de aquellos puntos de vista que la directora decide mostrar. En virtud de ello, la dramaturgia sinestésica en Mitchell no se limita a la estructuración de lo visible, sino que alude a la no subordinación al texto y a la libertad de construir su propia lógica. Esta lógica requiere, por tanto, de un análisis espacial muy concreto que no se reduce al diseño escenográfico y audiovisual, sino que abarca en igualdad de importancia el diseño de iluminación y el espacio sonoro.

La iluminación, por consiguiente, es el tercer aspecto que se analiza del espacio escénico de Katie Mitchell. Evoluciona paralelamente a la escenografía y al audiovisual en las dos etapas de su desarrollo para sistematizar sus funciones según la lectura y la visión de la directora. Tanto el director de fotografía, encargado del diseño audiovisual, como el iluminador teatral forman parte indispensable del proceso de análisis y de preproducción, y están presentes en los ensayos desde el primer día. Este binomio es muy similar al del compositor musical y el diseñador de sonido. En este sentido, aún cuando el peso de la imagen en el teatro multimedia de Mitchell es incuestionable, la escritura sonora es un pilar fundamental de su dramaturgia espectacular. La sonoridad en la producción multimedia de Mitchell incluye una banda sonora creada *ex profeso* que funciona como fondo acústico que acompaña a la acción, la voz en *off* y el sonido naturalista del doblaje en directo.

Son estos cuatro elementos de la dramaturgia del espacio las herramientas mediante las cuales la directora marca el tempo-ritmo del espectáculo según la lectura del texto fuente. Para explicar el concepto, Jaume Melendres hace uso del lenguaje

musical, trasladando su significado auditivo a la escena plurisensorial. El director y dramaturgo utiliza el ejemplo del vals, de un ritmo tres por cuatro en la composición musical, para distinguirlo de la velocidad con la que este se ejecuta, es decir, de su tempo. Dicho tempo dependerá de un metrónomo, máquina destinada a medir la pulsación, a través del cual la medida de la corchea será más o menos larga, ya se trate de un andante o de un adagio (Cfr. Melendres, 2000: 135). De esta manera, la escritura sonora y el diseño de iluminación serán elementos que refuercen dicho tempo-ritmo, junto a la palabra, a la sucesión de imágenes proyectadas y al diseño de un espacio que facilite la agogía técnica, todo ello con el fin generar la tensión dramática ascendente característica de una poética cercana al suspense de la novela policial. Puesto que dicho ritmo se relaciona para Melendres con los acentos musicales es lógico que en la escenificación se vincule con los acentos de la acción dramática y su manifestación en los signos, ya sean estos de orden sonoro o visual. Las ideas subyacentes en el nuevo texto dramático, estudiado en el capítulo 4, se trasladan así a la dramaturgia de la imagen manifiesta en cada uno de los elementos de procedencia diversa que se dan cita sobre el escenario y que a continuación se analizan.

5.1. Escenografía

Antes de dar pie al estudio del espacio escenográfico, se estima oportuno dedicar unas líneas al concepto de escenografía, tal y como se concibe en el contexto contemporáneo que aquí atañe, y acerca de los principios básicos sobre los que se sustentan las estrategias plásticas de su creación.

Con este fin, es preciso remontarse unas líneas al estudio de la historia de la escenografía, así como del edificio teatral que la alberga, a partir de la cual se deducen las características generales de cada civilización o tipo de sociedad que la genera. Sugers sitúa el origen de la palabra escenografía en Grecia:

Escenografía viene de la palabra griega *skénographia*, que el latín sería *scenografia*. Tiene relación con la pintura de la escena originariamente pero también con la inscripción a un lugar concreto que separa el espectáculo del texto escrito. La escenografía se relaciona con el hecho de mirar en un lugar y con la importancia del sentido de la vista en lo escénico, y no únicamente del oído (al texto). El término escenografía forma parte de aquellos términos de nuestro oficio cuyo origen es bien antiguo y que han atravesado el tiempo, cambiando progresivamente de significado,

pero conservando, al menos parcialmente, el recuerdo de su sentido original. Y resulta pues difícil definirlo con exactitud (2005: 10).

El escenógrafo griego era el pintor y el organizador de la parte espacial y visual, lo que llevó a vincular el término escenografía al de decorado para definir espacios narrativos que atienden al texto para ilustrarlo. Su cometido consistía en embellecer o ambientar la acción. En el Renacimiento, la palabra aparecerá en el Tratado de Vitruvio asociada siempre al arte pictórico en perspectiva. Durante los siglos XVII y XVIII se relacionará con los arquitectos e ingenieros, así como con el avance escenotécnico manifiesto en la maquinaria, de ahí la aparición del término maquinista. No será hasta finales del siglo XIX y principios del XX, precisamente con la aparición del director de escena en el marco del realismo, que se descalifique la función de los decorados pintados y se conceptualice la figura del escenógrafo como artista autónomo encargado de trabajar en la tridimensionalidad que exige el hecho teatral (Cfr. Martínez Valderas, 2014a: 11-12).

A partir de entonces la figura del escenógrafo se separa de aquel de decorador o de maquinista, ambos subordinados al texto, para materializar la propuesta dramática de la escenificación, que engloba todos los diseños, independientes, pero bajo la mirada de la dirección. La escenografía, por lo tanto, tal y como se concibe en la creación contemporánea, es “el resultante material del espacio escénico que conforma – junto a la utilería, iluminación, vestuario, la caracterización y los audiovisuales – la plástica escénica” (Martínez Valderas, 2014a: 10). Esta aporta información y transmite sensaciones y emociones al espectador, aspectos necesarios para la comprensión de la escenificación. Juan Antonio Hormigón diferencia dicha información entre dos grupos: en primer lugar, aquella necesaria para el entendimiento del género, de la estética estilística y de los signos escénicos cronológicos, temporales y socioeconómicos; y en segundo lugar, aquella necesaria para la comprensión emocional, como las tensiones de la forma y la teoría de la percepción visual, que tiene en cuenta la textura y el color en la transmisión de emociones al espectador. Se distinguen así el ambiente, de la atmósfera. Ambas surgen de la reflexión y las decisiones conscientes del director y sus colaboradores, coexistiendo en todo espacio, a pesar del predominio de una u otra según la lectura y la intención (Cfr. 2002: 168).

Asimismo, tal y como se ha subrayado en la introducción a este capítulo, Katie Mitchell siempre trabaja bajo una estrategia estética y estilística realista. A partir del

análisis de la dramaturgia textual, la directora, junto a su escenógrafo, persigue generar unos ambientes realistas convincentes. En palabras de Alex Eales: “Intentamos crear sobre el escenario algo que el espectador pueda aceptar y que, en un sentido, le abstraiga de su propia realidad” (Fowler, 2019: 15). Esta visión realista será vertebral a todas sus escenografías, sobre cuyas premisas de verosimilitud evoluciona la poética de Mitchell de una primera etapa en Inglaterra – con *Waves* (2006), *...some trace of her* (2007) y *Attempts on Her Life* (2008) – donde se siembran las principales pautas de sus escenificaciones multimedia, al concepto de los *live cinema shows* desarrollado a partir de *Wunschkonzert* (2009) en Alemania, cuyas características plásticas se repetirán a lo largo de sus escenificaciones multimedia hasta *La maladie de la mort* (2018).

Si en las producciones del National Theatre de Londres las escenografías consistían en espacios abstractos que fomentaban el juego y la experimentación, a partir de *Wunschkonzert* (2009), estas recrean sets realistas fragmentados que permiten a los intérpretes y a los operadores de cámara transitar de un lugar de la acción dramática a otro en la mayor brevedad posible (véase Capítulo 3, Fig. 19). En la medida en que se consolida su trabajo multimedia, la experimentación dará lugar a un prototipo escenográfico en el cual tendrán un considerable peso visual las grandes estructuras a modo de set cinematográfico, al que añade el juego técnico escenográfico y en las que se lleva a cabo una parte importante de la acción. Junto a dichos espacios conviven las cabinas, desde donde se amplifican las voces que dan forma al pensamiento o a los sucesos de la trama, y las pantallas, que posibilitan la unidad de continuidad, completando el sentido de la narración.

Aclarados estos conceptos metodológicos, se procede a analizar la escenografía en las creaciones multimedia de la directora, según las dos fases de su evolución, y el proceso de diseño de la misma.

5.1.1. Derivación multimedia en *Waves*

Escenificar la novela de *The Waves* (1931) supuso un enorme reto para los recursos del National Theatre de Londres. El texto se desarrolla a lo largo de unos 50 años, contiene innumerables personajes y abarca numerosos saltos geográficos de un episodio a otro – de un café de Roma a una granja en Lincolnshire, un metro de Piccadilly, un club nocturno, un ático en Londres o las montañas de una cordillera española. Desde el punto de vista naturalista convencional, la fidelidad a la novela

requería de un gran elenco de actores, de abundante vestuario y de una escenografía capaz de transmitir con veracidad dichos cambios de localización. Sin embargo, la función se programó para la sala más pequeña, el Cottesloe Theatre, por lo que, desde el principio de la producción era evidente que Mitchell no contaría ni con un gran presupuesto ni con un espacio suficientemente amplio como para recrear un diseño realista que contuviese todos los elementos descritos en la novela.

Bajo su estética y estilística realista habitual y las premisas de la producción del National Theatre, la escenógrafa Vicki Mortimer y la directora descartaron cualquier posibilidad de reconstrucción escénica realista al uso para, en su lugar, fomentar la imaginación del espectador del mismo modo que lo hacía la lectura de la novela. Al igual que el lector transforma, en su proceso mental, las palabras del papel en la vida completa de sus personajes, Mitchell planteó dibujar un marco teatral cuyas ausencias se completasen en las mentes de sus espectadores (Cfr. National Theatre Education Workpack, 2006: 4). El resultado de esta búsqueda fue un montaje de dos horas y 40 minutos – con 15 de intermedio – en el que un cuarteto de cuerda en directo y ocho actores interpretaban, operaban las cámaras y los micrófonos, generaban casi todo el sonido en directo y manipulaban sin descanso una lista de decenas de objetos cotidianos, recreando fragmentos de espacios realistas que la proyección en directo completaba, solución a las premisas de continuidad de la narración.

En el proceso de experimentación y creación, Mitchell se decantó por el uso del sonido en directo para generar los complejos paisajes de la novela. A través de la manipulación de objetos los intérpretes conseguían el efecto inmediato de transportar al espectador al espacio-tiempo del texto. Las técnicas de la radio novela, así como de los artistas *Foley* supusieron el antes y después de sus futuras producciones multimedia. Media docena de micrófonos situados de forma estratégica (véase Capítulo 3, Fig.1) permitieron la amplificación de las voces de los intérpretes, transmitiendo tanto los pensamientos de los personajes como la narración que introduce cada uno de los siete bloques en los que Mitchell estructuró la dramaturgia: Parvulario, Colegio, Universidad, Londres 1906, Dos años más tarde, 15 años más tarde y Londres 1933.

La proyección surgió como un medio idóneo para captar determinados fragmentos visuales de la fábula, especialmente para transmitir el punto de vista de cada uno de los seis personajes protagonistas, motivo por el cual el video diseñador Leo Warner entró a formar parte de la ficha artística de la producción. Su presencia fue

indispensable para un equipo novato en el uso de las técnicas cinematográficas y para una directora cuya inmersión multimedia solo acababa de comenzar. No obstante, Mitchell marcó unas pautas estrictas en cuanto al uso del audiovisual como herramienta narrativa y del juego actoral. En primer lugar, determinó que fuesen los intérpretes los encargados de la operación de las cámaras y de la creación en directo de todos los planos. En segundo lugar, estableció la premisa de que los actores solo interpretasen a sus personajes frente a la cámara y utilizasen exclusivamente los fragmentos de vestuario que apareciesen en los planos proyectados, solución creativa teatral a la narrativa de una novela, para muchos, irrepresentable. A esta convención solo se le añadió el material pregrabado de la orilla del mar, que, a modo introductorio, acompañó a la narración de cada uno de los siete bloques descritos en el párrafo anterior. La fragmentación y la gran pantalla pasaron así a formar parte indispensable de las escenografías multimedia.

Establecidas las normas del espacio lúdico, el caos reinó en los ensayos hasta tal punto que un pez murió electrocutado en su acuario, hecho cuyas consecuencias pusieron en riesgo la producción, por el peligro potencial de moverse entre semejante entramado de cables y vasijas con agua, elementos necesarios para la recreación multimedia de una novela que encuentra en la corriente marina la metáfora del fluir de la conciencia. Más allá de este hecho anecdótico, Vicki Mortimer resolvió esta vorágine escenotécnica con un diseño similar a los estudios de grabación de 1930. Una caja oscura con una pared gris de fondo recogía dos grandes estanterías a ambos lados con toda suerte de utilería y fragmentos de vestuario cuidadosamente seleccionados; en el centro, las mesas con micrófonos y lámparas de ángulo variable que, junto a dos tubos de luz cálida de trabajo, conformaban toda la iluminación del montaje; sobre el suelo negro, a la izquierda y a la derecha, las cajas de sonido con materiales diversos y micrófonos de pie para la creación del sonido en directo a modo de los *Foleys* de la postproducción cinematográfica; y al fondo, cubriendo el espacio de juego actoral, una pantalla para la retroproyección de las imágenes en directo. En realidad, no existía ningún espacio dramático definido, sino que Mortimer posibilitó así el espacio de juego potencial que se generaba a lo largo de esas dos horas y media de espectáculo, tiempo que podía variar según la representación.

Las escenas se sucedían en dicho espacio lúdico, como metáfora de una amistad que se inicia en el parvulario, donde la imaginación todo lo transforma. Una ventana

sobre la que llueve, mientras Bernard desayuna al otro lado, no es sino un fragmento de vidrio plástico sobre el que se fumiga agua con un pequeño vaporizador; el sonido de una máquina de escribir, es en realidad una moneda que golpea una mesa al ritmo de los pulsadores; el ruido de papeles arrugados, es el fuego de una carta que se quema; y la cama que se lleva a Rhoda girando hasta consumirla es una miniatura manipulada por los propios actores. Nada es lo que parece y, sin embargo, las imágenes proyectadas tienen un realismo cuidado hasta el extremo. Las imágenes proyectadas son las responsables de generar la unidad de la narrativa y el sentido último de la escenificación.

Lo más interesante de la concepción espacial de *Waves* (2006) fue precisamente que el diseño escenográfico estuvo siempre al servicio del trabajo actoral, responsable de la reconstrucción de las imágenes y de los sonidos que conformaban la dramaturgia sinestésica de la novela fuente. Igual que ese *stream of consciousness* ocurre sin premeditación ni posible control, las imágenes se manifestaban frente al público y para la cámara, en un aparente caos que los intérpretes controlaban con el rigor característico de la dirección de Mitchell. La sinécdoque aplicada a la plástica escénica, es decir, el uso de un elemento del espacio representado para significar la totalidad del mismo (Cfr. Martínez Valderas, 2014b: 6), fue un recurso constante en la utilería de planta, recreando unos universos fragmentados que hallaban su sentido en la proyección y a través de la recepción. El vestuario de *Waves* (2006), que solo cubría aquellas zonas visibles ante la cámara, o la ventana de un vagón de tren, a través de la cual conversan por primera vez el Príncipe Myshkin y Semyonovich Rogozhin en *...some trace of her* (2008), son algunos ejemplos de un recurso permanente en el diseño escenográfico. Este permite el rodaje continuado en beneficio de un lenguaje escénico único creado con el fin de generar la simultaneidad y su efecto en la recepción, característica común al resto de las escenificaciones.

El espacio lúdico, en otras palabras, la acción en sí de preparar y organizar cada imagen proyectada, se convierte en motivo de atracción para el espectador. El riesgo escénico y el constante juego técnico y actoral evitan que la imagen proyectada acapare todo el foco en la recepción. De esta manera, Mitchell solventa el principal problema de la fusión de ambos lenguajes. *Attempts on Her Life* (2007) y *...some trace of her* (2008), cuyos diseños escenográficos continuaron a cargo de Mortimer, siguieron esta misma línea de trabajo, aunque en esta última escenificación ya se materializará la idea del

montaje cinematográfico en directo. En las tres producciones del National Theatre el espacio dramático era generado por un elenco que manipulaba la utilería de planta y de mano⁵², controlaba las cámaras y generaba el sonido en directo en su labor de *Foley*. Fueron espacios potenciales cuyos objetos, según su uso en el juego actoral, tenían significados variables.

A pesar de que la artesanía de esta etapa inicial se pierde en la medida en la que Mitchell perfecciona su técnica y encuentra medios más sofisticados para llevar a cabo sus objetivos realistas, este primer montaje multimedia introduce las principales herramientas que más tarde conformarían la poética de sus espacios escénicos multimedia. En relación a la escenografía que comprende este primer apartado estas son: la fragmentación espacial, el juego técnico, las pantallas y la amplificación de la voz, que manifiesta los pensamientos y la narración como primera aproximación de las futuras cabinas insonorizadas.

5.1.2. Los elementos escenográficos de los *live cinema shows*

La abstracción y el espacio lúdico creado por los intérpretes de los tres montajes del National Theatre, *Waves* (2006), *Attempts on Her Life* (2007) y *...some trace of her* (2008), dieron paso a la construcción de unos sets aptos para el rodaje en directo y para la proyección de las imágenes en las medianas y grandes pantallas que se elevan sobre el espacio escénico.

Esta evolución surge de la oportunidad de abrirse camino en la vanguardia europea a través de la invitación a la Schauspielhaus de Colonia. En una entrevista mantenida para el Festival de Teatro de Berlín en 2009, la directora confesó que siempre quiso montar *Wunschkonzert* (1973) de Franz Xavier Kroetz, pero que, por su desolación y crudeza, nunca la consideró para el público inglés (Cfr. DW English, 2009). Esta es la razón por la que, cuando se dio la coyuntura de producir un montaje multimedia en Alemania, la directora propuso esta dramaturgia, cuya realidad socio-política, bajo la percepción del mundo de su protagonista, estableció el núcleo de convicción dramática que vertebró la escenificación.

La idea de mostrar el proceso de creación filmico, fraguado en su última producción inglesa *...some trace of her* (2008), sembró un nuevo reto hiperrealista en el que el espacio lúdico de sus anteriores escenificaciones evolucionó hacia el juego

⁵² La primera se refiere a aquella que pertenece a la escenografía y la segunda a la que pertenece al personaje (Cfr. Martínez Valderas, 2014b: 5).

técnico y la fragmentación del espacio a través del concepto de set cinematográfico. Asimismo, Mitchell rescató de su experiencia multimedia británica la construcción del sonido en directo sobre las mesas de los *Foleys*, de cuyas premisas surgió la primera cabina insonorizada para el cuarteto de cuerda de *Wunschkonzert* (2009), elemento singular del resto de sus producciones multimedia. La cámara tuvo la función, por un lado, de reflejar el diálogo interior de su único personaje protagonista y, por el otro, de reconstruir, bajo la estética y estilística realista, sus últimas horas antes de quitarse la vida. Lo que en *Waves* (2006) surgió como una vía para transmitir la corriente de conciencia presente en la novela de Woolf se transformó en el principal objetivo audiovisual de *Wunschkonzert* (2009). De hecho, en las reuniones iniciales entre Katie Mitchell y Leo Warner, mostrar la mirada en detalle de la protagonista constituyó la piedra angular del diseño audiovisual y, por tanto, del conjunto de la escenificación (Cfr. Fowler, 2019: 30). A partir de este montaje en Colonia y de su éxito en el Theatertreffen de Berlín, la directora halló en esta herramienta fílmica un rasgo definitorio de su poética, repitiéndose primero en *Fräulein Julie* (2010), para después consolidarse en todas las escenificaciones multimedia hasta *La maladie de la mort* (2018). Es importante subrayar que este recurso fue fruto de una vía de exploración artística relacionada con lo que Leo Warner describe como “la exploración forense del dolor” (Fowler, 2019: 109). Dicha investigación surge de un largo proceso que se remonta a sus producciones británicas, pero encontraría en Alemania el apoyo necesario en aras de su aportación a la escena contemporánea europea.

Bajo las premisas citadas, el diseñador Alex Eales, asistente de Vicki Mortimer en los montajes multimedia de Inglaterra, quedó a cargo del diseño escenográfico de *Wunschkonzert* (2009) en Colonia. Trabajó en la construcción de una escenografía que cubriese cuatro necesidades fundamentales: la recepción frontal; el hiperrealismo del ambiente escenográfico del apartamento de Fräulein Rasch; el juego técnico necesario para el movimiento de las cámaras, de los regidores y de los intérpretes; y la visión de la creación de todo el sonido en directo, incluido el cuarteto de cuerda y las mesas de los *Foleys*.

La principal diferencia en la convención de una creación naturalista clásica, en la que se oculta aquello que pertenece al espacio teatral – focos, bastidores, cableado, entre otros – es que en la propuesta del Eales estos elementos formaron parte de un diseño escenográfico que funcionó a modo de departamentos estancos y que ostentó la

visión de la maquinaria que conformaba el conjunto (Véase Capítulo 3, Fig. 11). Los bloques se relacionaban entre sí a través de monitores colocados estratégicamente para que el equipo técnico y artístico pudiese ver la proyección de la que el espectador era testigo, así como la captura del resto de las cámaras para prevenir los siguientes planos (véase Capítulo 3, Figs. 28 y 30). También quedaron a la vista los bastidores de la escenografía y las aperturas estratégicas necesarias para el movimiento de los operadores de cámara, las luminarias e incluso el sinfín de marcas de diversos colores necesarios para que el equipo transitase de un plano a otro sin cesuras, sin cortes y sin las largas pausas cinematográficas. En contraposición a la búsqueda mimética del teatro estudio naturalista, a esa intención de generar en la plástica el simulacro de un lugar en el mundo, Mitchell apuesta por mostrar el artificio de unos espacios escénicos hiperrealistas en los que el juego técnico permite su disección, apertura y plasticidad, transformándolo a su antojo según las necesidades narrativas y técnicas.

Con este fin, tendrán una función relevante las carras⁵³ o corpóreos móviles que potencian un aspecto de la recepción característico del teatro ilusionista: la cuarta pared. Puesto que, en el teatro a la italiana tradicional, y en su evolución hacia el teatro frontal, el espectador puede ver las tres paredes que conforman el espacio escénico – o por lo menos los límites aforados por el telón de foro y las patas de ambos lados – en el teatro realista este concepto alude, como se cita en el apartado 3.1., a la convención de que existe una cuarta pared que separa la acción del patio de butacas. Este elemento ficcional acompaña a Mitchell desde sus inicios y condiciona todos los signos escénicos relacionados con el espacio. Tal y como describe Pavis:

El espectador es invitado a asistir a una acción que se desarrolla independientemente de él y que solo 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 (1984: 110).

El movimiento de dichas carras forma parte del juego técnico que plantean las escenografías de los *live cinema shows*, permitiendo o no la visibilidad de lo que ocurre sobre el escenario al espectador. Se le ofrece de este modo una visión fragmentada del mundo de los personajes, pues solo puede ver aquello que se le muestra a través de la escenografía y de la proyección. El diseño de la escenografía será clave para dirigir la

⁵³ Bastidores con raíles o ruedas que permiten su traslación en el espacio escénico.

mirada hacia aquellos sucesos que conformen la trama de las escenificaciones. En este sentido, el estudio del espectador y su contexto es inseparable del análisis de la dramaturgia, pues Mitchell busca establecer un puente con el presente, de manera que la escenificación es el resultado de la mirada guiada del espectador, puesto que es Mitchell quien selecciona cada plano. No obstante, la directora ofrece acciones simultáneas, de manera que dicho espectador siempre es libre de elegir entre la multiplicidad de signos visuales. Tal y como afirma Pavis: “para comprender al espectador, primero hay que comprender qué cosa él comprende: la obra misma, sus estructuras y las expectativas que ella suscita” (2016:113).

En esta doble mirada dirigida del espectador conviven a la par la ilusión y el distanciamiento crítico de esta. No solo el signo de la gran pantalla, como elemento anacrónico en su habitual construcción realista de espacios, también la visibilidad de los focos sobre el espacio escénico y al otro lado de las ventanas, la presencia de los bastidores sobre los que se apoyan todos los elementos corpóreos de la escenografía y los fragmentos de pared, que sirven de fondo para los primeros planos, conforman un sinfín de signos que manifiestan la ficción que construye la ilusión, o, en una vuelta de tuerca mayor, la realidad que sostiene la ficción. Esta forma de estructurar el espacio apoya la multiplicidad de perspectivas que se le ofrecen al espectador, ya que, a la frontalidad a la que está habituado, se le añade la posibilidad de observar la acción desde dentro de la misma mediante la consecución de planos, así como el privilegio de seguir a las cámaras que los capturan.

Este concepto de escenografía creada primero para *Wunschkonzert* (2009) se repite en el resto de producciones multimedia, alcanzando unos niveles de sofisticación y complejidad tan creativos como sorprendentes. Según Alex Eales, el reto de hacer creíble el viaje en tren de *Reise durch die Nacht* (2012) fue un auténtico goce creativo. Efectivamente, esta escenificación es un ejemplo brillante de cómo el juego técnico es una herramienta escenográfica generadora de veracidad naturalista, a la par que motivo de espectacularidad en la recepción teatral. El escenógrafo describe así:

Contábamos con una proyección en movimiento detrás de la ventana del tren como fondo escenográfico, pero también una estructura giratoria con luces que iluminaba los rostros de los intérpretes de manera que diese la impresión de que el tren atravesaba un túnel o una estación. Se trataba de encontrar pequeños trucos y maquinaria que nos ayudase a recrear distintos efectos, para que, cuando se mirase a la pantalla, se dijese: “Dios mío, de verdad me creo que hay alguien en un tren, que el tren se está moviendo,

y que está atravesando una estación”, mientras que al ver el escenario se sabe, a ciencia cierta, que no es así (Fowler, 2019: 29-30).

A partir de *Wunschkonzert* (2009) la poética de Mitchell se ha caracterizado por la recreación de espacios cerrados donde los personajes manifiestan su soledad y desamparo aislados del mundo hostil que les rodea. Las cabinas estancas, desde donde las actrices dan voz a los pensamientos de las protagonistas o narran los sucesos que acontecen frente a ellas, han constituido, metafóricamente, ese destierro que les separa del mundo (véase Capítulo 3, Fig. 9). También se encuentran lugares de transición, como la estación de metro en *Reisende auf einem Bein* (2015) o como los pasillos y el ascensor en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) y en *La maladie de la mort* (2018). Dichos espacios por los que transita la acción son susceptibles de transformarse según el juego técnico, como lo hace, por ejemplo, el hall de *Fräulein Julie* (2010), en el momento en que alberga a la violonchelista que interpreta la composición musical en directo, y el tren en *Reise durch die Nacht* (2012), que permite su apertura para mostrar el dormitorio de la infancia de la protagonista. Del mismo modo, el vagón de metro de *The Forbidden Zone* (2014) es el continente de la acción y el puente entre dos tiempos, dos generaciones separadas por 30 años que en la escenografía conviven a la derecha e izquierda del espectador.

A las escenografías se les añade raíles para los *tracking shots*⁵⁴ de *Reise durch die Nacht* (2012) o *The Forbidden Zone* (2014). Aumentan asimismo los diferentes bloques espaciales o sets, pero siempre opera la misma lógica, el ofrecer departamentos que pertenecen a geografías o momentos temporales dispares por los que los actores y los técnicos puedan transitar para el rodaje de los diferentes planos que componen cada escena.

Si bien la escenografía responde a la búsqueda de hiperrealismo y a facilitar el movimiento actoral entre las diversas cámaras, existe una clara voluntad artística en la composición de ese *collage* escenográfico. Mitchell no abandona jamás la idea de escenificación en la partitura del conjunto, aspecto tan importante como la relación entre cada una de sus partes. Es por esta razón por la que las grandes pantallas que completan dichos espacios prototípicos acaban situándose por encima y delante de los sets escenográficos, de manera que el espectador pueda recorrer con su mirada la

⁵⁴ Técnica cinematográfica que consiste en desplazar la cámara montada sobre unas ruedas para acercarla o alejarla al sujeto u objeto filmado. También denominados *travelling shots* por el desplazamiento que implica.

simultaneidad de las acciones escénicas y filmicas sin que la luz que emana de la proyección invada la acción escénica (véase Capítulo 3, Fig. 20). Al respecto, es preciso mencionar el condicionamiento que tienen los subtítulos sobre la recepción. Si bien es cierto que solo afecta al espectador que los necesita, detalle que no forma parte de la concepción del espectáculo – más bien de su distribución –, incorporados a la misma pantalla que proyecta la fábula, le añaden peso visual en la simultaneidad de lenguajes.

Al hilo del discurso, junto al detalle hiperrealista y a la precisión características de su poética, que conforman el ambiente escenográfico, es preciso resaltar la creación de atmósferas, pues es en relación a la armonía generada entre los diversos elementos escénicos que Mitchell puede transmitir la percepción que sus personajes tienen de esa misma realidad. La estrechez de los vagones del tren en *Reise durch die Nacht* (2012), en contraste con la celeridad del paisaje en constante movimiento, transmite el proceso psicológico de la protagonista. Se refleja así su opresión y angustia interior frente al irrevocable paso del tiempo de una existencia truncada y vacía. Es mediante la relación de los diferentes signos concretos que evocan ambientes y atmósferas que el espectador descubre el inconsciente abrumador de unos personajes solitarios y olvidados.

Los espacios que conforman esta poética son interiores claustrofóbicos, realistas y plagados de los más mínimos detalles, ya sean el ático de *Die Gelbe Tapete* (2013), el vagón de un tren en *Reise durch die Nacht* (2012), la cocina y el dormitorio en *Wunschloses Unglück* (2014), o los asientos de un coche Volkswagen en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016). La paleta de color opaca, descrita por Janis Jefferies como la melancolía de influencia del Este de Europa (Cfr. Fowler, 2019: 110), refleja la tristeza de las vidas de sus protagonistas, con una abundancia de ocres y neutros. Los pocos exteriores que aparecen en su obra son o bien material pregrabado, como en el caso de las escenas retrospectivas en *Die Gelbe Tapete* (2013) o las secuencias del mar en *La maladie de la mort* (2018); o tienen un espacio aparte, como se observa en las escenas de *Wunschkonzert* (2009), en las que una joven Rasch baila entre las hojas, o en la habitación infantil de la protagonista de *Reise durch die Nacht* (2012) (Véase Capítulo 3, Figs. 7, 8, 16, 18, 19, 21 y 24). Dichos exteriores componen escenas que representan ensoñaciones o recuerdos de los personajes, nunca situaciones del presente, en el que sobreviven abatidos por el peso de una sociedad patriarcal a la que están sometidos.

El agua es un elemento constante en su obra como reflejo de las emociones que bullen en el interior de esas vidas sujetas a la voluntad de los privilegiados. Esta

presente en la naturaleza, en contraste con los interiores sofocantes y angustiosos – a través de la proyección del mar en *Waves* (2006), *Die Ringe des Saturn* (2012) o *La maladie de la mort* (2018); y también en la utilería, ya sea la lluvia que cae a través de los cristales en *Reise durch die Nacht* (2012), el grifo abierto en *Wunschkonzert* (2009), el jarrón que se vierte en *Fräulein Julie* (2010) o la bañera en *Die Gelbe Tapete* (2013). Mitchell asocia del mismo modo a través de plantas, flores y bosques esa fuerza inexorable de la naturaleza femenina, la misma que, ante el dolor y la desolación, prefiere quitarse la vida o sumergirse en la soledad de las profundidades del Hades.

La forma personal a través de la cual Mitchell genera dichas atmósferas tiene un sello propio que se ha visto potenciado mediante el uso de la cámara en la escena. Mujeres que dejan sus miradas perdidas a través de las ventanas – signo presente desde *Waves* (2006) hasta *La maladie de la mort* (2018) – mientras el viento azota los cristales o una gota desciende a mayor velocidad que el resto; espejos en los que se observan alienadas de su propia imagen; espacios oscuros con lámparas que parpadean, cuyas ráfagas temblorosas son presagio de su propio fin; o el orden meticuloso de unos dormitorios sin brillo, como jaulas en las que no quedase más opción que recrearse en la repetición diaria para sobrevivir al propio tormento interior, son algunos ejemplos que se repiten de una a otra escenificación.

5.1.3. Diseño de escenografía

Tal y como ya se ha analizado en el capítulo 4, Mitchell trabaja siempre con una rigurosa línea espacio-temporal que desarrolla junto a sus dramaturgos y entrega al resto de colaboradores (véase Anexo V). Todos los aspectos relacionados con el lugar, el tiempo, las circunstancias dadas, los títulos específicos de cada acto, la división de los sucesos y el subrayado de los principales acontecimientos son un material indispensable que comparte con su escenógrafo en una primera reunión de no más de tres horas de duración. La lógica del espacio en el que se van a desplazar los intérpretes se negocia a partir de dicha información y en los primeros encuentros. Con independencia del género sobre el que se construye la escenificación, la interpretación realista obliga a tener respuestas muy concretas para los actores. Mitchell describe este material con la metáfora de las ondas que se forman al lanzar un canto sobre el agua:

Cada pieza que se lee posee una serie de círculos espaciales como estos. Se pueden dibujar una serie de mapas de cada uno de estos círculos sin tener en consideración al espectador, como planos geográficos que existen a tiempo real (2009: 22).

En este sentido, en un primer encuentro, Mitchell evita dar solución material a las escenas para centrarse solo en la construcción teórica de cada espacio como si se tratase de una localización real. En el diseño de la escenografía de *Die Gelbe Tapete* (2013) o de *Wunschloses Unglück* (2014), por ejemplo, el punto de inicio es el dormitorio principal del ático, en el primer ejemplo, y la cocina, en el segundo. A partir de aquí, se diseña la casa al completo, como si se tratase de un plano arquitectónico, de manera que se tenga una idea clara de dónde desembocan cada una de las entradas y salidas, así como la orientación de cada uno de los aposentos. A partir de la recreación del lugar de la acción visible para el espectador, la investigación se amplía siguiendo la metáfora del canto en el agua. En orden de prioridad, se estudian los espacios adyacentes: el dormitorio del bebé, la cocina o la habitación de la niñera en *Die Gelbe Tapete* (2013); para seguir con las inmediaciones: el salón de baile en *Fräulein Julie* (2010); y avanzar en la geografía real de la acción dramática: Deauville en la Normandía francesa para *La maladie de la mort* (2018).

Una vez clarificado sobre el papel del universo en el que se desarrolla la acción, se inicia una nueva fase en la que se contemplan las principales decisiones plásticas que afectarán al diseño según las prioridades visuales en la recepción. No siempre es viable trasladar el plano real al diseño escenográfico a los teatros, de dimensiones y estructura generalmente inamovibles, pero este estudio siempre es el punto de partida de la escenificación. La implantación del estudio del espacio a partir del análisis del texto dramático contempla también las zonas de poca o nula visibilidad del teatro. En el caso de la directora, bajo su concepción realista del espacio, las zonas visibles solo por una parte del patio de butacas no se evitan. Procura, eso sí, que todo acontecimiento clave de la trama sea perceptible para todos los espectadores, situando las acciones menos relevantes en los espacios de visibilidad reducida. El ángulo desde el cual se recibe la acción es fundamental para conseguir la máxima claridad en la comunicación, condicionando un diseño que permita una clara visual, sin que esto produzca una interpretación forzada de sus actores. Este hecho crucial en su teatro sufre un cambio considerable en el momento en que las cámaras captan aquello que el espectador no alcanza a ver y sobre lo que la directora dirige su mirada. La cuarta pared se ostenta

escenográficamente y los interiores quedan ocultos, de manera que los espectadores observan a los personajes a través de las ventanas de un vagón de tren en *Reise durch die Nacht* (2012) y de las vidrieras de la cocina en *Fräulein Julie* (2010) (véase Anexo III, Figs. 6, 10 y 11).

Esta es la razón por la que Mitchell no pierde nunca de vista al intérprete y al modo en que este hará uso del espacio, teniendo en cuenta la localización de los acontecimientos más importantes según el texto fuente, así como ciertas normas concernientes al peso visual y a la percepción subjetiva del mismo. Tal y como describe Rudolf Arnheim:

La experiencia visual es dinámica (...). Lo que una persona o un animal percibe no es solo una disposición de objetos, de colores y formas, de movimientos y tamaños. Es, quizás, antes que nada, un juego recíproco de tensiones dirigidas. Esas tensiones no son algo que el observador añada, por razones suyas propias, a las imágenes estáticas. Antes bien, son tan intrínsecas a cualquier precepto como el tamaño, la forma, la ubicación o el color. Puesto que tienen magnitud y dirección, se puede calificar a esas tensiones de fuerzas psicológicas (2008: 26).

Como se estudiará en el capítulo 6, la directora ofrece cierta libertad creativa a sus actores, de manera que sean estos quienes encuentren el movimiento natural y coherente con las acciones del texto dramático. Este hecho es posible gracias al trabajo previo que realiza en colaboración con sus escenógrafos para crear un diseño espacial que facilite dicha libertad expresiva actoral, siempre dentro de los límites del análisis de sus personajes y en beneficio de la lógica de su comportamiento. Por eso, mucho antes del encuentro con el elenco, Katie Mitchell planifica un espacio que permita una interpretación sincera y que potencie las reglas básicas de las fuerzas psicológicas que describe Arnheim.

En el teatro multimedia el método y el objetivo es el mismo que en su teatro convencional, con la particularidad de que las cámaras pueden recoger y proyectar los puntos muertos y mostrar múltiples perspectivas, de manera que la distribución del mobiliario y la utilería puede guiarse por la lógica de la realidad y no tanto bajo premisas de visibilidad. Para facilitar el movimiento de las cámaras, eso sí, esa aparente realidad es desmontable: las paredes se abren para que las cámaras puedan captar planos más amplios y la cuarta pared descrita se monta y desmonta a discreción, por medio de railes o bisagras, con el fin de crear determinados planos en los que de otra manera se vería el público de fondo. Desde *Waves* (2006) y hasta *La maladie de la mort* (2018) los

falsos fondos realizados a partir de una lámina de contrachapado pintado o decorado con papel de pared son un recurso frecuente para los tiros de cámara en los que solo interesa un primer plano, un plano medio o, incluso, un plano americano de sus protagonistas (véase Anexo VII).

La función principal de cualquier escenógrafo que entre a formar parte del equipo de la directora es, a partir de un minucioso análisis de texto, construir unos espacios realistas que permitan el movimiento libre del actor sin tener presente al espectador. A esta afirmación cabe añadir tanto el movimiento de los operadores de cámara, a partir de su incorporación en *Reise durch die Nacht* (2012), como el de las pértigas que recogen el sonido, el de los regidores de planta y el de los maquinistas que manipulan la utilería y la escenografía a la vista del público, con el condicionante de no ser captados por la grabación en directo. El trabajo del escenógrafo se manifiesta con la misma precisión con que lo hace la dirección de arte en el cine. Sin embargo, la labor de regiduría en el escenario es más complicada que la de un *script*⁵⁵ pues a la meticulosidad del *film* se le añade el trabajo en directo del hecho teatral.

5.2. Audiovisuales

Desde el punto de vista del contexto del que es heredera, Mitchell no es pionera en la forma en que usa la proyección en sus escenificaciones. Su teatro multimedia no es sino un reflejo de una visión del mundo que ha sabido encontrar su lugar en la escena contemporánea por las singularidades y las aportaciones de una corriente que se remonta al teatro de Emil Burian. El director checo supo captar, junto a Artaud, la capacidad poética de la proyección filmica en el teatro, con un significativo interés en los primeros planos y los planos detalle. A pesar de que la técnica del momento no le permitió el directo, sus universos teatrales, fruto de su mirada de poeta, músico, periodista y dramaturgo, fueron claves para el trabajo posterior del escenógrafo y director Josef Svoboda, cuya principal aportación radicó en que toda su proyección – ya fuese pregrabada o en el directo que le permitió la introducción del video en la escena – estuvo siempre al servicio de la dramaturgia. Este es el germen de los recientes

⁵⁵ Colaborador del realizador audiovisual responsable de que se mantenga la continuidad argumental y visual.

montajes multimedia de Katie Mitchell, para quien el valor poético se conjuga con la interpretación rigurosa de la dramaturgia literaria y espectacular, dando lugar a una poética singular dentro de la corriente multimedia contemporánea.

Antes de proseguir con el análisis, se precisa aclarar una terminología reciente en el terreno de las creaciones que utilizan los audiovisuales en su producción. En este sentido, el teatro multimedia se presenta como aquel espectáculo donde el signo audiovisual forma parte inherente de la construcción de sentido. Al respecto, resulta de especial interés el concepto de *remediation*, elaborado por Jay David Bolter y Richard Grusin, para referirse a aquella fusión en la que hay representación de un medio en otro medio, de manera que se incide en la interacción de los medios audiovisuales en la puesta en escena (Cfr. 1999: 66). Según Abuín González, el grado de *remediación*⁵⁶ alude al tipo de relación que se establece entre los dos medios, que puede ser de tributo o de competencia. El tributo acontece cuando el medio audiovisual imita al tradicional, de manera que se favorece la transmisión del medio antiguo sin entrar en oposición con él, apostando por su transparencia en la opción estética del director. La competencia es más agresiva compositivamente, ya que el nuevo medio entra en pugna con el antiguo, absorbe parte de sus elementos constitutivos y ocupa su lugar en la producción final como estrategia estética que aboga por la multiplicidad, provocando una experiencia simultánea en el espectador (Cfr. Villanueva, 2014c: 19). En palabras de Abuín González:

La *remediación* presentaría dos estilos visuales: la *hipermediación* (*hypermediacy*), que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio; y la *inmediación* (*transparent immediacy*), que pretende de aquel que olvide la presencia del medio y acepte la convención según la cual está de verdad ante los objetos representados.

Desde el punto de vista epistemológico, *inmediación* equivale a ausencia de mediación (o apariencia de ausencia): un medio es capaz de borrarse y desaparecer para el espectador, que puede contemplar los objetos directamente; *hipermediación* significaría, por el contrario, opacidad y consciencia del medio (el reconocimiento por parte del espectador de que el mundo se percibe a través de un filtro mediático). Desde una perspectiva psicológica, la *inmediación* y la *hipermediación* coinciden en querer crear la impresión de autenticidad, aunque en el segundo caso la experiencia de lo real pasa por la aceptación y toma de consciencia de la lógica y las convenciones del medio (2008:36).

⁵⁶ Abuín González aporta su propia nomenclatura a los conceptos sajones referentes a la mixtura de lenguajes.

La competencia, por tanto, constituye el caso particular del teatro multimedia de Katie Mitchell. La recepción es simultánea, pues es el espectador quien elige donde depositar su mirada, si en la película proyectada o en el proceso para llevarla a cabo. Tal y como desarrolla Picon-Vallin, la fotografía proyectada, la imagen cinematográfica y el video abolen el punto de vista único del teatro, pues permiten al espectador tener una perspectiva plural de aquello que observa (Cfr. 1998: 27). En *The Forbidden Zone* (2014), por citar un ejemplo, mientras que en la pantalla se alternan los suicidios de sus protagonistas mediante la técnica de montaje, en el escenario el espectador es testigo de su interpretación simultánea a la derecha e izquierda de la escenografía respectivamente.

No obstante, es siempre Katie Mitchell quien decide qué perspectivas se le ofrecen al espectador en la proyección, incluso qué partes del escenario quedan a la vista del mismo. Como se ha visto en el epígrafe anterior, es frecuente que utilice la cuarta pared para grabar ciertas secuencias, ocultando la acción escénica al espectador. De ahí que prevalezca siempre su mirada, consecuencia de su núcleo de convicción dramática como columna vertebral de la escenificación. Estudiados ya su interés por dar voz al oprimido, la consecuente temática feminista, sus objetivos catárticos y sus planteamientos realistas, interesa, por un lado, analizar qué prioriza mostrar en la proyección, y por el otro, estudiar las herramientas audiovisuales de las que se sirve para conseguirlo: la grabación, la pregrabación, la edición y la postproducción.

5.2.1. Funciones y herramientas

En primer lugar, la cercanía del audiovisual, como ya se ha adelantado, ofrece a Mitchell la oportunidad de profundizar en el realismo como estrategia estética y estilística para trasladar su lectura de los textos fuente al espectador contemporáneo. La directora se remonta a la triangulación descrita por Mulvey – abordada en el apartado 4.2. – y utiliza las herramientas y la técnica propia del audiovisual para alcanzar dichos objetivos catárticos, a través de la transmisión veraz de la subjetividad de sus personajes. Puesto que la cámara, los personajes y el espectador son los vórtices responsables del lugar en el que se posiciona a la mujer, el hecho teatral multimedia de la directora desmonta la mirada *spectatorial* masculina, principalmente porque el espectador es testigo de la producción y edición de las imágenes en directo, es decir, es partícipe de la mecánica que existe detrás de la ficción, siendo despojado del rol pasivo y voyerista que le adjudican tanto el cine como el teatro naturalista convencional. El

espectador no solo ve lo que acontece en la pantalla, sino que también es testigo de su creación en una escenificación híbrida y fragmentada en la que se le invita a tener una experiencia estética y emocional del conjunto para extraer sus propias conclusiones.

En segundo lugar, la cámara, que en el cine dominante se niega con la intención de crear un mundo convincente, aquí se transforma en un elemento más del juego teatral, visible para espectador, e incluso ostensible en la dinámica del juego técnico generado por los actores y los operadores de cámara. Las múltiples cámaras capturan la mirada del *voyeur* a vista del espectador, de forma que este pierde su papel pasivo en el triángulo dominante para ser arrojado al abismo de la libre elección y darse cuenta, de forma consciente o inconsciente, de que la mirada que le ofrece la pantalla no es más que una construcción prefabricada que puede aceptar o no. De nuevo, Mitchell no impone una mirada unívoca, como tampoco intenta modificar las estructuras de pensamiento en la recepción. No invade, sino que propone y deja espacio al espectador para que reordene la información ofrecida. Este es el motivo espectacular de la elección de la competencia entre los medios y la principal aportación de Mitchell en el terreno de la investigación multimedia teatral. Sus producciones cuestionan la mirada masculina y a su vez proponen un nuevo uso de la cámara en la narrativa espectacular, hecho que en el cine se investiga desde hace relativamente poco tiempo y del que ella es la pionera en el hecho teatral multimedia. En *La maladie de la mort* (2018), por ejemplo, Mitchell despoja de todo erotismo a la fábula al mostrar la mirada usurpadora del hombre y utilizar la voz narradora en *off* como elemento descriptivo junto a la visibilidad de las cámaras. El espectador observa al observador en su intimidad, por lo que ya no prevalece su punto de vista, sino que convive junto a otras perspectivas planteadas por Mitchell. Asimismo, la cámara evita la subjetividad del hombre, de manera que todo artificio fetichista pierde la carga erótica de su mirada para mostrarse como lo que es: un abanico de objetos creados para incitar el juego de la seducción. Al potenciar la subjetividad de la mujer, esta deja de ser el objeto observado para ser el sujeto, cuyas miserias y traumas se exponen con la crudeza habitual de la poética de la directora.

El tercer pilar, conformado por los intérpretes, también se desmorona en el momento en que los mismos entran y salen de sus personajes incitando a la reflexión a la par que se empatiza con la proyección hiperrealista de la pantalla. Con la intención de crear primeros planos y planos detalle, al mismo tiempo que se ofrece continuidad en la acción fílmica, surge la encarnación de un mismo personaje por dos o más actores,

reforzando esta idea que desmonta la triangulación de la mirada masculina. Debido a la dificultad de manipular varias cámaras en un mismo set y con el fin de evitar su aparición en las tomas proyectadas, a partir de *Wunschkonzert* (2009) los personajes son interpretados por varias actrices, por lo que el objeto observado se descentra. En la edición, se puede pasar de un plano medio de Fräulein Rasch ante el espejo de su cuarto de baño, al de sus manos bajo el agua del grifo, creando sobre la pantalla la sensación de continuidad, mientras que en el escenario el espectador puede observar a las dos actrices situadas en distintos lugares de la escenografía. La simultaneidad de las acciones se da sobre el escenario y las cámaras las capturan, pero es la edición digital de la imagen la que selecciona cada plano proyectado. Esta técnica que, como es evidente, modifica el comportamiento del actor – aspecto que se desarrollará en el capítulo 6 – acompaña todas las escenificaciones multimedia de esta segunda etapa en Alemania. La única excepción es *La maladie de la mort* (2018), en la que Laetitia Dorsch y Nick Fletcher son los dos únicos intérpretes de los personajes de la ficción. A pesar de esta elección, la ruptura se dio igualmente mediante el uso de pregrabados, de manera que el espectador podía ver al personaje de Ella en un ascensor, mientras que la actriz se preparaba para la siguiente toma.

En búsqueda de un mayor realismo, Mitchell se apoya en los primeros planos, así como en los planos detalle, de manera que el espectador de las grandes salas frontales observa los sutiles detalles de los gestos del intérprete. A esta función del audiovisual es preciso añadir el *pluriperspectivismo* como herramienta que transmite la subjetividad de sus personajes a través del contraste de la superposición de los diferentes planos en la edición, según su ángulo, su movimiento y su apertura (véanse Anexos VII, VIII y IX). Este aspecto cubista del montaje cinematográfico permite observar los sucesos desde un prisma poliédrico difícil de mostrar a partir de las herramientas que ofrece el teatro frontal. La edición en directo aporta la continuidad y coherencia a la sucesión de los planos para que el espectador pueda adentrarse en la subjetividad de los protagonistas, experiencia, según Leo Warner “física y sensorial, sin ser teatro físico ni teatro convencional, pero cuyas imágenes te persiguen con el tiempo” (Fowler, 2019: 105).

En *Die Gelbe Tapete* (2013), por ejemplo, Mitchell muestra, en un plano corto, la conversación al pie de la escalera entre la niñera y Anna, la protagonista. Durante la grabación, otra cámara captura esa misma escena desde el punto de vista de Anna,

donde se ve a la mujer que la acompaña tras el papel de pared amarillo. En el montaje de los planos, al espectador se le muestran en continuidad los hechos desde los tres puntos de vista: el de la niñera, el de la cámara y el de la protagonista. Es a través del contraste entre el mundo de fuera, lo otro, y las vivencias interiores de los personajes que la directora transmite la forma en que opera la percepción de la realidad, esa corriente de conciencia que este estudio denomina diálogo interior. Sin embargo, el teatro de Mitchell va un paso más allá del cine, pues añade la visión del conjunto en directo, es decir, la visión general de las tres perspectivas al mismo tiempo. Este hecho es imposible en la experiencia filmica pues el espectador jamás puede ser testigo de la cámara que graba ni de la experiencia de sus creadores.

Por otro lado, con fines realistas, hay ciertas escenas que se graban fuera de la vista del espectador. A pesar de ser pocas, merecen su mención en el contexto naturalista en el que surgen, pues se trata siempre de potenciar el concepto de la cuarta pared en lo que Benjamin Fowler describe como “un naturalismo resucitado y refigurado” (2019: 8). En este caso, Mitchell añade, literalmente, esa cuarta pared para evitar grabar al público y añadir otra perspectiva desde ese punto de vista, sin que se capture el patio de butacas. El vacío del ático antes del suicidio de Anna en *Die Gelbe Tapete* (2013) tiene sentido cuando la escenografía cierra con una carra el dormitorio y el espectador es testigo del encierro interior en el que vive la protagonista. El suicidio de Claire en *The Forbidden Zone* (2014) cobra un realismo feroz dentro de la angosta recreación del aseo del metro, cuidada hasta el más mínimo detalle (véase Capítulo 3, Fig. 21). Durante esta secuencia en particular, grabada en su interior y proyectada sobre la pantalla, el espectador es partícipe de la angustia de la enfermera que intenta en balde tirar la puerta abajo para salvar la vida de la protagonista. La imposibilidad de ver sobre el escenario la representación del envenenamiento, mientras se escucha y se ve sobre la pantalla, denota la genialidad de una directora que tiene la visión y el dominio absoluto de lo que ocurre en sus escenificaciones, pues consigue que el espectador, en ese preciso instante, pueda empatizar con la desesperación de la enfermera y el dolor de la protagonista. Una vez grabado el plano, la pared se desliza para dejar ver el cuerpo inerte acompañado por la impotencia y desesperanza de su acompañante.

Si André Antoine dirigía a sus intérpretes dando la espalda al público, Mitchell va un paso más allá haciendo ostensible esa cuarta pared para después eliminarla y mostrar la ficción detrás de la verdad, o más bien, la verdad detrás de la ficción.

Siguiendo los preceptos de Émile Zola, la directora no tiene escrúpulos para mostrar el detalle de los hechos con toda su crudeza. Siendo el suicidio silenciado de las mujeres sin voz en la historia un tema vertebral de su poética multimedia, no es de extrañar que las cámaras se conviertan en sus aliadas a la hora de recrear unos finales tan contundentes como necesarios desde una mirada que busca mostrar los hechos silenciados de una historia sesgada por la visión unilateral del hombre.

Se inserta, junto a las secuencias creadas en directo, material pregrabado en la edición. Es tan escaso, en comparación con la grabación *in situ*, que no se puede hablar de cine, pues este jamás sustituye el espacio escénico. En este sentido, la pregrabación detenta cuatro funciones. En primer lugar, aporta el contexto de esa otredad que es el mundo exterior en el que habitan los personajes con el fin de ampliar el espacio escénico. Es el movimiento del sol reflejado en el mar en *Waves* (2006); un bosque que se aleja mientras el Príncipe Myshkin se acerca a la urbe que ha de juzgar su idiotez en *...some trace of her* (2008); el paso de las estaciones a través de la ventana del vagón del tren en *Reise durch die Nacht* (2012); la rama que azota la ventana del ático en *Die Gelbe Tapete* (2013); o el viento y el mar que asolan la habitación de hotel en *La maladie de la mort* (2018). Son planos amplios, generales, imposibles de crear en directo, que aportan la información ambiental necesaria para completar factores espacio-temporales desde un prisma realista.

En segundo lugar, transmite la atmósfera interior emocional por la que atraviesan las protagonistas de sus historias. Ya no es el mar, sino su estado de agitación, tranquilidad o los reflejos sobre el mismo. Así, por ejemplo, las tormentas avencinan el clímax en *Fräulein Julie* (2010) y en *La maladie de la mort* (2018); así como, la noche es metáfora de la sombra que acecha a las protagonistas de *Reise durch die Nacht* (2012) y de *Die Gelbe Tapete* (2013).

En tercer lugar, dichos planos amplían el espacio de la representación. Es interesante el juego de una escalera, inexistente en la escenografía, cada vez que los personajes entran y salen por la puerta de la derecha del ático de *Die Gelbe Tapete* (2013) o los momentos en los que los personajes se duchan en *La maladie de la mort* (2018). Los espectadores habitualmente aceptan esta convención teatral: cuando los protagonistas hacen mutis no se dirigen a las patas del teatro o a sus camerinos para hacer un cambio de vestuario, se encaminan a la calle, al dormitorio, o al pasillo de su hotel. Del mismo modo, en las propuestas de los *live cinema shows*, la pantalla muestra

la escalera o el baño, y el espectador puede ser testigo del cambio de vestuario simultáneo de su intérprete, pues estos planos pregrabados son transiciones que dan solución escénica a la agogía técnica.

En último lugar, aunque menos habitual, Mitchell muestra momentos del pasado de las protagonistas en *Die Gelbe Tapete* (2013) y en *La maladie de la mort* (2018). Mientras que en *Wunschkonzert* (2009) y en *Reise durch die Nacht* (2012) las secuencias de los recuerdos se graban en directo, la aparición de menores de edad en los planos de las anteriores complicó su creación durante la representación, razón por la cual la directora hace uso del pregrabado con fines narrativos.

En la medida en que el método de Mitchell se vuelve más sofisticado, así lo hará la tecnología en la que se apoya, mejorando de forma considerable la calidad de la imagen proyectada. Su teatro multimedia evoluciona hacia la búsqueda del perfeccionamiento de la película. En *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), por ejemplo, llama la atención el desaliño de la agogía de los técnicos y actores en el escenario en contraste con la complejidad de la imagen proyectada. Por eso, si en la primera fase en Inglaterra los intérpretes manejaron todo el material audiovisual, en Alemania se buscarían especialistas que manipulasen unas cámaras cada vez más complejas, pero que a su vez permitiesen un mayor abanico de posibilidades audiovisuales, como, por ejemplo, grabar con mucha menos luz, aspecto crucial en la poética de Mitchell. No obstante, aunque las nuevas tecnologías evolucionan con rapidez, el cableado de las cámaras sigue siendo un elemento importante a la hora de construir los planos según la agogía escénica. De ahí que, a pesar de la abundante planificación requerida, el proceso de creación de secuencias forma parte del proceso de ensayos, nunca de la elaboración de un *storyboard*⁵⁷ previo. Mitchell construye las escenas en relación a su composición espectacular y solo después, junto al director de fotografía, busca los planos que interesa grabar y la forma de hacerlo posible, nunca con anterioridad. La inexistencia de cámaras inalámbricas del calibre que requieren los espectáculos de la directora, por ejemplo, condiciona inevitablemente el movimiento. Habrá que esperar algún tiempo aún para que los avances técnicos acompañen la creatividad de una directora adelantada a su tiempo y ser así testigos de las consecuencias en su creación teatral.

⁵⁷ El *storyboard* es un conjunto imágenes mostradas en secuencia, con el fin de pre visualizar la historia que se narra y su estructura antes de su grabación. Es el modo de *previsualización* que constituye el modo habitual de preproducción audiovisual.

En este sentido, los *media servers*⁵⁸ aportan la tecnología punta que permite el almacenaje digital de imágenes y sonidos, así como la incorporación de herramientas para su edición y programación. De ese modo, cualquier plano es susceptible de iluminarse u oscurecerse. Facilita también la manipulación del color de los planos mediante el etalonaje⁵⁹ y el añadido de determinadas texturas o incluso de una mayor profundidad de campo, para aportar continuidad a la narración proyectada según los referentes de cada producción. Mediante este sistema operativo es posible determinar los ajustes digitalmente, de la misma manera que la mesa de luces faculta la grabación de las diversas intensidades y de la velocidad de los cambios lumínicos utilizados durante la función. Estos procesos, normalizados en la postproducción cinematográfica, fomentan la sensación de continuidad o de ruptura según los fines narrativos. Andrei Tarkovski o la pintura de Edvard Munch, en el caso de *...some trace of her* (2008), Elem Klímov en el caso de *The Forbidden Zone* (2014), o las fotografías de Francesca Woodman para *Reisende auf einem Bein* (2015) son algunos ejemplos de los referentes visuales sobre los que se apoya la directora para el etalonaje de sus imágenes. En general, Mitchell contrasta los dos medios enfriando la imagen proyectada con azules, grises y verdes (véase Capítulo 3, Figs. 10, 12 y 13), mientras que deja los cálidos anaranjados para la iluminación naturalista de los sets. La textura, por otro lado, acerca la proyección al contexto de la narración, a un pasado más o menos lejano, añadiendo grano para imitar el resultado visual del cinematógrafo o de los primeros vídeos, dado que la nitidez de las cámaras digitales se asocia con las imágenes de la contemporaneidad. Estos efectos fotográficos aportan información al ambiente y a la atmósfera que se busca transmitir según la estética escenográfica.

Los acontecimientos mostrados sobre la pantalla se suceden en unas escenificaciones en las que “lo esencial no parece encontrarse en lo que queda o en lo que ha sido compuesto, sino más bien en lo que no nos ha llegado, en lo que falta” (2013:103), respondiendo a la noción de fragmento elaborada por David Lescot y Jean-Pierre Ryngaert. La polémica que estos teóricos plantean, en cuanto a los límites y las consecuencias de la fragmentación, Mitchell lo resuelve mediante la recomposición a través del montaje audiovisual en directo, de manera que su mirada del oprimido y su

⁵⁸ Sistema de almacenaje digital de imágenes y audio que, por lo general, aporta herramientas para su edición.

⁵⁹ Se trata del procedimiento cinematográfico de la corrección de color con fines estéticos.

método naturalista aporten el sentido a cada uno de dichos fragmentos de la deconstrucción dramaturgica. En palabras de Juan José Villanueva:

El teatro *intermedia* se propone como un tipo de espectáculo donde el signo audiovisual forma parte inherente de la construcción de sentido. La hipotética exclusión del audiovisual de la representación intermedia imposibilitaría la transmisión de la propuesta de sentido del director de escena, dado que interactúa con el resto de los signos escénicos y modifica su desarrollo en el espacio y tiempo de la representación (2014c: 13).

En este aspecto, los medios fílmico y escénico de Mitchell mantienen discursos distintos, pero dramaturgicamente no presentan un orden jerárquico ni subordinado. El resultado artístico es un espacio nuevo cuya producción de sentido se genera en la recepción por asociación. En este caso no es posible la separación conceptual de ambos medios, pues la percepción del espectador no se apoya en uno u otro, sino que recibe una propuesta donde un medio dialoga con los otros medios y los redefine. Mitchell desmonta así la mirada masculina presente tanto en el naturalismo convencional como en la historia del cine para aportar una novedosa experiencia y reflexión en el teatro multimedia del siglo XXI.

5.2.2. Diseño audiovisual

Si bien la directora no ha sido ni la primera ni la única en utilizar las posibilidades que ofrece la proyección en la escena, el sentido dramático con el que lo hace es tan singular como novedoso. La hibridación de lenguajes, en aras de la narratividad y de la comunicación con el espectador del siglo XXI, la ha llevado a sistematizar una técnica precisa a lo largo de los últimos 13 años que interesa analizar por lo novedoso de la simbiosis entre los métodos desarrollados a principios del pasado siglo XX y la tecnología punta del siglo XXI.

Lo que comenzó como un laboratorio de experimentación con *Waves* (2006) es hoy día un método posible de estructurar, a pesar de los matices que existen según el espectáculo en producción. Son los pasos comunes a todo su teatro multimedia lo que se desgrana en este apartado, sin perder de vista que cada pieza es un universo diferente con un lenguaje propio. Ante todo, esta experiencia ha sido y es el objetivo primordial de la directora en la comunicación con el espectador. A pesar de que, para quien conoce los procedimientos técnicos tanto del cine como del teatro, sus montajes multimedia

son, sin duda, sorprendentes de observar, es síntoma de fracaso que la recepción se limite a lo superficialmente espectacular en el sentido ostentoso de la palabra.

El diseñador audiovisual, Leo Warner, manifiesta la oportunidad que para él fue la breve reunión que mantuvo con la directora en la sala de ensayos número tres del National Theatre cuando se sumó al equipo en el 2006. A partir de entonces agradece el privilegio de formar parte de un equipo sólido que le ha permitido establecer un lenguaje común en las creaciones multimedia de Mitchell, así como la influencia que esta ha tenido en todo su trabajo posterior (Cfr. National Theatre Archive, 2008: 4). A pesar de que Warner no ha podido participar en todas las producciones híbridas, el germen del método tan característico de la poética desarrollada por Mitchell se debe en gran medida al binomio que ambos formaron en los primeros cinco montajes y en la instalación *Five Truths* (2011). Debido a los múltiples compromisos de Warner, a partir de *Die Ringe des Saturn* (2012), Grant Gee se sumó al equipo para adaptarse a un método ya consolidado y dirigir la fotografía de *Die Gelbe Tapete* (2013), *Wunschloses Unglück* (2014), *Reisende auf einem Bein* (2015) y *La maladie de la mort* (2018). También Chloë Thomson quedará a cargo de la fotografía de *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), hecho que la llevará a trabajar ese mismo año junto a Mitchell en la producción del primer cortometraje de la directora, *Unseen* (2016), primero titulado *Room 915* (2016), escrito por el dramaturgo, habitual colaborador del equipo, Duncan Macmillan.

La función del director audiovisual en las producciones multimedia de Katie Mitchell consiste en generar las imágenes necesarias en la proyección para transmitir la fábula bajo la lectura y el núcleo de convicción dramática de la directora. En él confluyen las labores de dirección de fotografía y las de la propia dirección cinematográfica, a diferencia de que el resultado se enmarca en los límites de una escenificación. Por ello, no deja de sorprender que en el programa de mano de *Fräulein Julie* (2010) ambos firmasen, por primera y única vez, la dirección de la producción, en lugar de separar las competencias escénicas de las audiovisuales. Al respecto Warner comentará:

Llegamos a la co-dirección, supongo, a partir del reconocimiento del peso de mi trabajo en la producción (y esto fue fruto de un experimento, como todo lo demás, y de asumirlo como tal). Verdaderamente fue un trabajo colaborativo; Katie aportaba todas sus habilidades, y yo las mías, y la pieza se construyó en relación al trabajo de ambos. Pero el experimento fue fallido, porque yo no lo dirijo, es ella quien lo hace, sin lugar a dudas. (...) Llegado a un punto, yo dirigía la acción, pero no la emoción, y, por supuesto, de eso se trata la dirección. (...). Mi trabajo puede acarrear una gran complejidad técnica, incluyendo la forma en que un actor se mueve de A a B, o la

manera en la que manipulan un objeto, por ejemplo, pero yo no dirijo la narrativa emocional por lo que, bajo mi criterio, el término co-dirección fue un equívoco. (...). Seguimos experimentando con la terminología (Fowler, 2019: 114).

Efectivamente, desde el punto de vista de la investigación presente, la función de Leo Warner ha sido un pilar fundamental en cada una de las producciones multimedia, pero es la visión del conjunto que ofrece Mitchell, así como su lectura concreta y contemporánea y su gestión de equipos, lo que otorga la poética personal de su teatro. Ambos desarrollaron un método a través del cual se generó la narratividad particular de los 13 espectáculos objeto de estudio, sin embargo, cuando Warner es reemplazado por Grant Gee o por Chloë Thomson las escenificaciones mantienen la coherencia de quien las crea y firma: Katie Mitchell.

Warner fue, sin duda, el elemento clave para lo que Mitchell quería transmitir sobre la escena en su primer montaje multimedia, germen de los 13 títulos que aquí se estudian. Él fue quien planteó todas las limitaciones y las necesidades técnicas durante la creación de *Waves* (2006). Por aquel entonces, la directora se enfrentaba a una decisión desde la más absoluta ignorancia técnica del medio. Durante el proceso aprendió que el uso del audiovisual requería de una complejidad técnica para la cual no estaba preparada, de ahí que encontrase en Warner un colaborador imprescindible para llevar a cabo sus objetivos escénicos. Fruto de esta colaboración es *Waves* (2006), cuyo éxito sobre la escena británica demostró el genio de una directora que, a pesar de una consolidada carrera, no detuvo su investigación artística en el marco de las Artes Escénicas. Mitchell encontró en Warner un compañero de trabajo con el que superar los obstáculos propios del teatro multimedia y aportar las soluciones narrativas y técnicas al experimento inicial del National Theatre. El resultado de esta valiente experiencia fue el primer paso hacia los *live cinema shows*, cuyo valor radica en una concepción novedosa del teatro multimedia, haciendo uso de la tecnología punta más avanzada, pero con herramientas de dirección que se remontan al naturalismo de Stanislavski y a la concepción compositiva de la escenificación de Meyerhold de principios del pasado siglo.

La experiencia con *Waves* (2006), en la sala pequeña del National Theatre, les abrió las puertas de la Lyttelton, cuatro veces más grande, para su segundo proyecto híbrido, *Attempts on Her Life* (2007) de Martin Crimp. En esta segunda ocasión, Mitchell se deja llevar por la tendencia de lo postdramático, en su sentido más amplio,

dirigiendo por segunda vez un texto que se aleja del realismo en el que ella se maneja con rigor y soltura. Si bien esta segunda producción híbrida le dio la oportunidad de afianzar la fórmula en la que confluyen el rodaje en directo y la puesta en escena, así como de cohesionar el vínculo profesional con Warner, fue a partir de *...some trace of her* (2008) que Mitchell encontró una formulación personal de producir teatro multimedia.

Durante las primeras reuniones entre Katie Mitchell y su diseñador audiovisual los temas que se abordan son muy similares a los tratados anteriormente. La claridad en torno al espacio, al tiempo y a la acción del texto dramático es el pilar de la creación audiovisual. Los referentes audiovisuales son abundantes, hecho cada vez más habitual en la escena contemporánea, justificado aquí por la presencia de la gran pantalla como elemento fundamental en la narración. En esta primera fase de la creación, la comunicación entre el diseñador audiovisual y los escenógrafos e iluminadores es la clave del diálogo futuro entre la imagen proyectada y la acción sobre el escenario. A mayor espacio para el movimiento de las cámaras, mayores las posibilidades de la construcción de los diferentes planos y, por ende, de fomentar el *plurispectivismo* característico de su narrativa. Las ventanas, por ejemplo, son un recurso permanente a través de las cuales las cámaras no solo capturan lo que ocurre en el interior, sino que aportan la atmósfera y el ambiente que acompañan al mundo interior de sus personajes. También permiten capturar la mirada voyerista tan característica del lenguaje cinematográfico, sin olvidar de que aquí el observador es, a su vez, observado.

Tal y como se veía en el epígrafe 5.1., es interesante que, a pesar del minucioso estudio previo y la creación de unos sólidos equipos que deben estar en constante comunicación, no se empiecen los ensayos a partir de un *storyboard*. El concepto, ya definido en relación al cine en el apartado anterior, se incorpora al lenguaje escenotécnico, de manera que, en el ámbito teatral, viene a referirse a:

un conjunto de ilustraciones mostradas en secuencia con el objetivo de servir de guía para entender una historia o previsualizar una serie de movimientos o cambios. Este se utiliza mucho en historietas gráficas y cine y tiene una gran aplicación en la producción artística de espectáculos escénicos, para estudiar los cambios escenográficos. Antes de detallar cada uno de los aspectos de la escenografía, una secuencia de dibujos que permita visualizar la totalidad del espectáculo, ayuda enormemente a todo el equipo de producción y diseño artístico. Además, el escenógrafo comprueba si efectivamente los cambios y modificaciones previstos funcionan y están al servicio de la idea dramática y de la creación de una auténtica dramaturgia del espacio (Ruesga, 2014: 11-12).

Es preciso, por tanto, detenerse a clarificar este tecnicismo pues, en el teatro multimedia de la directora, no concierne al uso habitual que describe el escenógrafo Juan Ruesga, sino más bien a su intención original en el marco audiovisual para la creación de los diferentes planos que componen la narrativa filmica. Lo que para el cine suele ser una guía de la que se parte para el rodaje, no lo será en el teatro multimedia de Mitchell. El *storyboard* se elabora *a posteriori*, a partir de fotografías o dibujos de las decisiones que se toman en la escena y durante los ensayos (véase Anexo VI). El teatro, a diferencia del cine, busca su repetición representación tras representación, por lo que la creación de dichas viñetas será la guía para que los miembros del equipo se comuniquen las anotaciones con mayor facilidad una vez montado el espectáculo. Esta es la gran diferencia que establece la relación singular entre la directora y el diseñador audiovisual, así como la de este con el iluminador. El nuevo método incorpora una técnica de montaje que modifica la estructura habitual de los ensayos, pero sin perder de vista el hecho escénico como objetivo global del proceso. El teatro, tal y como afirma Simon Hagemann:

Se interroga de este modo acerca del impacto de la tecnología sobre la percepción, pues al hacer ostensible la técnica, muestra los procedimientos que hacen posible la fábula dramática (2013: 223).

A pesar de que las escenificaciones de Mitchell se han comparado superficialmente a un rodaje convencional, la esencia de la producción se apoya en la habilidad de los intérpretes – y después, de los operadores de cámara – para recrear, noche tras noche, unos espacios precisos bajo la mirada del público. Las exigencias del equipo son altísimas, sobre todo la de los actores, en quienes recae la responsabilidad de encuadrar, iluminar y preparar cada plano del que se compone la escenificación. Tal y como describe Leo Warner: “El cineasta tiene el lujo de grabar cada plano construido y almacenarlo, mientras que ese lujo fundamental en el teatro no existe” (Cfr. National Theatre, 2008: 5). Si bien esta responsabilidad se ha compartido a partir de *Reise durch die Nacht* (2012), momento en el que se contrataron especialistas de cada campo, el trabajo del diseñador audiovisual ha integrado la formación de actores en la manipulación de unos equipos complejos y en el lenguaje convencional cinematográfico. Bajo la mirada de un espectador habituado a la convención filmica y conocedor intuitivo de sus mecanismos, es imprescindible incorporar unos conocimientos mínimos en torno a la consecución de planos, la iluminación múltiple,

304

los movimientos de la cámara y las técnicas de edición. Como creadores de la acción dramática, los actores deben conocer dichas convenciones audiovisuales para utilizarlas a su favor, de manera que, incluso cuando se decide romper con dichos aspectos formales en la composición, se comprenda el motivo y los efectos que dicha decisión tienen en la recepción.

Durante las reuniones iniciales de *...some trace of her* (2008), por citar un ejemplo, tras estudiar el texto fuente, Warner y Mitchell investigaron acerca del estilo visual más acorde para los componentes cinematográficos según el núcleo de convicción dramática de la directora y las decisiones espacio-temporales escénicas. La búsqueda de referentes incluyó la poética de las piezas cinematográficas de Andrei Tarkovski, inspiración en la creación de los espacios sonoros y lumínicos, así como en el movimiento de las cámaras y en la edición de los planos. Asimismo, las fotografías de Lady Clementina Hawarden, por su estética bajo la luz natural en la composición de los espacios interiores, inspiraron el diseño audiovisual de los espacios cerrados característicos del teatro multimedia de la directora. Tanto en *Waves* (2006) como en *...some trace of her* (2008) dicha recreación supuso una complejidad técnica a la hora de proyectar fondos amplios o profundos sobre la escena. Fue a raíz de la investigación del diseño fotográfico de Hawarden que, junto a la escenógrafa Vicki Mortimer, idearon una suerte de paneles móviles insertos sobre raíles que permitieron la construcción de fondos escenográficos rápidos de integrar para las múltiples escenas en los diversos interiores que se describen en la novela. También la obra del noruego Edvard Munch inspiró muchos de los planos del Príncipe Myshkin en los que la atmósfera expresionista manifiesta la angustia vital de su personaje protagonista. La fotógrafa vanguardista estadounidense, Francesca Woodman, fue clave en el desarrollo del personaje de Nastasia Filipovna, en cuyos planos se reflejaban muchas de las composiciones de la creadora, afines al sufrimiento interior del personaje femenino.

Una vez clarificados los espacios que hacen posible cada secuencia, se diseña cada plano, en primer lugar, a través de la proxemia y cinética de los actores, para en segundo lugar, seleccionar la posición de las cámaras y la agogía generada entre sus operadores, los regidores de planta y los manipuladores de las pértigas de sonido y micrófonos, en caso de haberlos. La composición escénica sigue un particular orden lógico. Primero los intérpretes trabajan bajo las premisas de Mitchell. Después se colocan las cámaras según los tiros de cada plano (véanse Anexos VII, VIII y IX), se

ilumina la escena y se inserta la utilería de planta que completa la escenografía según la imagen que se verá en la proyección. Posteriormente se añade el sonido correspondiente, incluida la narración o el diálogo interior, en su caso, para, en último lugar, incorporar la música diseñada por el compositor Paul Clark. Puesto que la iluminación afecta por igual a la dirección de fotografía de cada plano como a la acción que transcurre sobre el escenario, ambos colaboradores, diseñador audiovisual e iluminador, mantienen una relación fluida desde el comienzo, para lo cual su presencia durante el proceso de ensayos es imprescindible, como también lo es la del resto de colaboradores que participan de la creación de cada plano.

El proceso multimedia de los espectáculos de Mitchell tiene unos procesos muy diferentes a los de su teatro convencional. La construcción de cada secuencia e imagen requiere de unos plazos de tiempo más cercanos a los de un rodaje cinematográfico que a los de los ensayos teatrales. Un solo plano puede requerir de hasta dos horas de ensayo para su creación. Cada posición de las diferentes cámaras se marca por colores y según la escena, la apertura de cámara y la altura del trípode. En los *media servers* se programan los segundos entre planos, los diferentes efectos y texturas de cada uno. Los diseñadores de sonido y música acotan sus entradas en el tiempo; los iluminadores graban las intensidades y las fuentes de luz utilizadas; los regidores apuntan sus acciones; y los actores memorizan cada una de sus acciones. En ocasiones se suceden simultáneamente en el tiempo varios planos que se editan en directo para su proyección consecutiva sobre la pantalla. El riesgo técnico de cada imagen proyectada es altísimo y requiere de un trabajo colaborativo muy similar al de una gran orquesta. Por supuesto, la batuta la maneja siempre Mitchell en unas escenificaciones cronometradas al milímetro. Es por ello que durante las primeras cuatro o cinco semanas de ensayos, dependiendo del tiempo que se disponga, se conforma el entramado técnico de la sucesión de planos necesarios para cada escena de la dramaturgia.

Su primer montaje híbrido, *Waves* (2006), se compuso de más de 100 planos diferentes para dos horas 40 minutos de espectáculo, mientras que *La maladie de la mort* (2018) alcanzó los 200 planos en 60 minutos de función. Estos cambios del tempo-ritmo se deben en gran medida a la evolución de unos equipos cada vez más sofisticados y de un método que ha permitido la especialización y la división de los roles. De esta manera, los actores han podido dedicarse en exclusiva a la interpretación, mientras los operadores de cámara memorizan la agogía que unifica unos planos con otros, con la

consecuente aceleración de los cambios entre planos. Este movimiento de las cámaras y los equipos técnicos de sonido e iluminación entre un plano y el siguiente es denominado *threading*⁶⁰ por Mitchell y su equipo, y conforma el siguiente paso en la escenificación. Este proceso consiste en el ensamblaje de cada uno de los planos – aproximadamente entre 20 y 30 por día de ensayo – del cual depende por completo el ritmo de la escenificación, relacionado con el tempo que posibilita la agogía. Leo Warner describe esta segunda fase de la escenificación como “el proceso de enlazar cada uno de planos para refinar la creación coherente de la edición y de los cortes” (National Theatre, 2008).

La experiencia les ha llevado a trabajar en unas salas de ensayo en las que las condiciones de iluminación son muy similares a las del teatro de estreno. Los oscuros totales son imprescindibles y, con el tiempo, la regulación de la luz de trabajo se ha convertido en una necesidad para trabajar en condiciones saludables. Del mismo modo, los espacios dramáticos cerrados y oscuros que suscitan todo el interés de Mitchell, han requerido de unos equipos de alta gama que permiten recoger las más mínimas fuentes de luz. Se prioriza así el realismo sobre la visibilidad selectiva, siempre dentro de la camuflada manipulación de un diseño de fotografía estudiado previamente. La directora, a parte de familiarizarse con las diferentes calidades de imagen que ofrecen las distintas ofertas de proyectores, ha incluido a jóvenes editores en sus equipos que, junto a los *deputy stage managers/DSM*⁶¹, a modo de regidores audiovisuales, comunican la acción escénica a los montadores durante las representaciones.

Durante las funciones, cada entrada o *cue*⁶² es transmitida a los editores por esta figura del DSM a través de unos auriculares. La precisión y el ritmo de la función está cronometrada, respondiendo al seguimiento por minutos y segundos de cada plano, pero con la diferencia de que el DSM también recoge las posibles variaciones inherentes al hecho teatral. Como ya se ha visto, a través de los *media servers* se manipula cualquier captura de la cámara con diversos efectos que varían desde una mayor o menor saturación del grano, hasta la aplicación de filtros en sepia o blanco y negro. La

⁶⁰ Su traducción al castellano vendría a significar el enhebrado que completa el movimiento entre los actores, los operadores de cámara y los regidores a nivel del escenario.

⁶¹ Figura del regidor que gestiona a todo el equipo técnico y artístico – incluidos los actores – para posicionar el comienzo de un plano. Desde el escenario se comunica con el personal técnico de las cabinas.

⁶² En la jerga escenotécnica lo habitual es utilizar el término sajón.

digitalización de la imagen ha hecho posible programar dichos valores de antemano, así como múltiples efectos especiales, tanto en la imagen en cuestión como en los cortes de un plano a otro según los intereses de la narrativa. Este proceso, que en la postproducción de video y cine se lleva a cabo en la seguridad del estudio, aquí se programa durante los ensayos a través de este sistema y se realiza durante la representación.

La figura del director asociado es fundamental para coordinar a los equipos y mantener los límites temporales de las producciones. A partir de *Reise durch die Nacht* (2012), la directora anglo-alemana, Lily McLeish, se suma a la mayoría de los montajes multimedia para aportar rigor en la coordinación de todos los colaboradores que trabajan sobre el escenario y en las cabinas técnicas. A estas figuras se han incorporado operadores de cámara y manipuladores de pértigas, según las necesidades de cada producción, sobre todo a partir de *Reise durch die Nacht* (2012), con la creación del vagón de tren como escenografía. En la medida en que aumenta la complejidad técnica, aumenta la presencia de unos equipos cada vez más especializados en detrimento de los grandes elencos de actores a los que Mitchell está habituada a dirigir en su teatro convencional. No obstante, es la directora la que, con su mirada rigurosa, sigue de cerca la composición global de la escenificación. La hibridación de lenguajes genera una tensión entre la escena y la pantalla que requiere de una atención singular en la que Mitchell tiene siempre la última palabra.

Esta tensión generada entre ambos lenguajes – la competencia desarrollada por Abuín González – se manifiesta en la contradicción permanente entre la tridimensionalidad de la pantalla y la del espacio escénico. Los filtros aplicados a la imagen digitalizada entran en competencia con la iluminación de la escenografía. La composición del conjunto es una decisión que responde a la narrativa y al concepto general elaborado por la directora. En este punto, el diseñador audiovisual tiene la función estratégica de ensamblar cada uno de los planos según el núcleo de convicción dramática de esta y sin perder el sentido de la narración. Mientras que Mitchell se asegura del global del espectáculo, delega en sus colegas expertos en audiovisual la composición de la imagen que recogen las cámaras en coherencia con el análisis textual inicial de todas sus propuestas.

Este ha sido el método de diseño audiovisual que ha evolucionado técnicamente desde *Waves* (2006) hasta *La maladie de la mort* (2018).

5.3. La dramaturgia de la luz

La iluminación en el teatro se define como el tratamiento de la luz con fines artísticos. Es el sistema escénico que mayores progresos técnicos ha experimentado en los últimos años. Sin embargo, la historia de la iluminación teatral no comienza con la invención de la electricidad y su aplicación a la escena. Las compañías teatrales, desde Grecia hasta nuestros días, han encontrado dificultades y han experimentado con las más diversas técnicas para que los espectadores pudieran visualizar el juego escénico de la representación y para generar los más diversos efectos dramáticos. Durante las fiestas dionisiacas, por ejemplo, se buscaba aprovechar la luz natural para que el espectador no recibiese el sol de frente y se relacionaba su intensidad con la evolución del conflicto dramático. En la Edad Media la luz comenzó a adquirir un considerable valor simbólico, especialmente dentro de las iglesias. En las fiestas renacentistas y barrocas se potenció el efecto de las fuentes lumínicas haciendo reverberar la luz sobre el vestuario y los objetos decorados con metales y piedras brillantes. La Comedia Francesa llegó a emplear 277 velas de sebo, reemplazadas por las de cera durante las primeras décadas del siglo XVIII. A partir de 1783 se usaron las candilejas de hasta 128 bujías, sustituidas después por lamparillas de ocho mechas alimentadas con aceite. Entre 1821 y 1822 se introdujo la iluminación por gas en el Covent Garden y en la Ópera de París, para aplicar, a mediados del siglo XIX, vidrios y gasas coloreadas con el fin crear efectos y atmósferas. En 1888, en la Ópera Cómica y en el Châtelet, las candilejas eléctricas sustituyeron a las de gas y las lámparas a los quinqués (Cfr. Trastoy y Zayas de Lima, 2006: 196-197). Entre 1880 y 1890, a partir de la instalación de la luz eléctrica en los teatros de Europa y Estados Unidos, se produjeron una ininterrumpida serie de progresos vinculados a la figura del director de escena, primero en el contexto del realismo, con el Duque Jorge II, director de la compañía de los Meiningen, y con André Antoine y su Théâtre Libre, para después evolucionar hasta convertirse en un signo escénico autónomo decisivo en la producción de sentido en las propuestas de los simbolistas Gordon Craig y Adolph Appia. Respecto a las posibilidades dramáticas de la luz, este último dejará escrito:

La línea es el encuentro del espacio y del tiempo. Imposible concebir la línea sin el movimiento; es el movimiento quien realiza por tanto la conjunción del espacio y del tiempo. Desde el punto de vista estético solo existe el movimiento corporal, en el cual nos realizamos y simbolizamos el movimiento cósmico. Cualquier otro tipo de

movimiento es mecánico y no pertenece a la vida estética. Poseemos, pues, dos formas de concebir el espacio (1975: 47).

A partir de los preceptos simbolistas, se hará hincapié en la funcionalidad de la luz para la comprensión del espacio y del tiempo. Argumenta Juan José Villanueva que “no existe espacio sin una fuente de luz que lo ilumine y, paradójicamente, para que la luz se manifieste debe incidir sobre algún elemento material del espacio” (2014a: 3). A partir de esta afirmación se comprende que el desarrollo de la iluminación teatral haya llegado a constituir un elemento clave en la dramaturgia del espacio y que escenógrafos e iluminadores necesiten trabajar en conjunto para la construcción de sentido. De ahí que la profesión del diseñador de iluminación se haya impuesto y los iluminadores colaboren con el director de escena desde la primera lectura (Cfr. Pavis, 2000: 195), aseveración que se reafirma en las escenificaciones de Katie Mitchell.

En este sentido, el proceso de diseño de iluminación se divide en dos fases de trabajo fundamentales y sucesivas. La primera aborda la creación de una dramaturgia de la luz que, más allá de procurar la visibilidad del espectáculo, considera el uso de la luz como un signo escénico autónomo que participa decisivamente en la producción del sentido del espectáculo (Cfr. Villanueva, 2014b: 4). Con este fin, el diseño se convierte en una herramienta esencial cuya expresividad y cuyos principios compositivos son determinantes en la dramaturgia espectacular, según el núcleo de convicción dramática de la directora. La segunda fase del diseño de iluminación aborda la ejecución técnica, es decir, la materialización técnica de dicha partitura de la dramaturgia de la luz en un diseño escenotécnico, el diseño de iluminación (Cfr. Villanueva, 2014b: 4).

La iluminación de los espectáculos multimedia de Katie Mitchell no es un añadido final a una dramaturgia espectacular ya cerrada, sino una parte fundamental de la narrativa y de su desarrollo durante los ensayos. No se priorizan los diferentes elementos en el proceso de escenificación, pues este se construye mediante el diseño fragmentado de cada uno de los planos que, en la edición, hallan el sentido narrativo. A pesar de que a continuación se analizan ambas fases por separado, la característica particular de la creación multimedia de la directora consiste en la práctica simultaneidad de ambos procesos, de manera que la ejecución técnica y la dramaturgia de la luz caminan juntas en el proceso creativo.

5.3.1. Dramaturgia de la luz: elementos y funciones.

El estudio de la iluminación como elemento expresivo y herramienta dramática se analiza en relación a unos principios compositivos articulados según dos ejes fundamentales: la morfología de la luz, o aquellos elementos que se relacionan con el espacio; y la sintaxis del discurso lumínico, o los que se vinculan con el tiempo. En palabras de Juan José Villanueva:

Los elementos morfológicos son aquellos que intervienen en la composición lumínica del espacio, sin intervención del factor temporal; mientras que los sintácticos ofrecen distintas posibilidades para el desarrollo temporal de los primeros en el transcurso de la función. La interacción de ambos elementos constituye la planificación del texto espectacular manifiesto en el signo de la luz, es decir, la dramaturgia de la luz (2014b: 6).

Por un lado, el manual de Eli Sirlin aborda cada uno de los elementos morfológicos de la luz: la intensidad, la posición y la distribución según la dirección, la forma, el tamaño, la densidad y la textura (2005: 81-92). A esta sistematización es preciso añadir el color como herramienta compositiva artística sujeta a la relación con el resto de los elementos morfológicos, con el pigmento de la plástica escénica y con la respuesta emocional en la recepción. Por otro lado, Mauricio Rinaldi estructura los elementos sintácticos en cuatro: la variedad, la velocidad, la permanencia y la segmentación, según los cuales se define la forma en que se suceden los cambios de los elementos morfológicos en cada momento de la escenificación, siendo esenciales en la evolución rítmica de la misma.

Estos elementos morfológicos y sintácticos se organizan según los objetivos que se traza el iluminador, vinculados a la propuesta de sentido de la dirección. Las funciones básicas de cualquier diseño de iluminación conforman los objetivos fundamentales que debe trazarse su creador antes de planificar toda la ejecución de los elementos escenotécnicos en el desarrollo del espectáculo. A partir de las aportaciones del diseñador de iluminación Stanley McCandless (1964), dichas funciones se dividen en cinco: la visibilidad selectiva, la percepción y revelación de la forma, la composición espacial, la generación de estados de ánimo y la narratividad escénica.

La primera de las funciones, la visibilidad selectiva, tiene relación con la dirección de la atención del espectador, con aquello que el director y el iluminador deciden que sea visto por el espectador, o, por el contrario, aquello que desean que quede oculto. La segunda función está vinculada a la concepción tridimensional del

espacio desarrollada por Adolphe Appia: los contrastes de luz y sombra, la posición de las luminarias, su intensidad y su color inciden sobre los objetos para favorecer su moldeado según la intención dramática. Del mismo modo, la composición espacial permite manipular, potenciar o modificar la percepción, ya no del objeto en sí, sino del propio espacio escénico. La iluminación también es responsable de generar determinadas atmósferas relacionadas con el entendimiento emocional de la pieza, de ahí su funcionalidad en la creación de estados de ánimo⁶³. Por último, la planificación de la luz, vinculada al análisis de la dramaturgia, debe acompañar el discurso de la escenificación en todo momento, de ahí su función incuestionable en la narrativa escénica (Cfr. Villanueva, 2014b: 24-32). Dichas funciones se interrelacionan durante la representación para otorgar la forma final de la escenificación. A estas es forzoso añadir la función instrumental para la grabación de las escenas en directo, imprescindible en el teatro multimedia de la directora.

La función narrativa, junto al acompañamiento emocional en la creación de atmósferas y a la visibilidad selectiva, son los fundamentos de la iluminación en los montajes de Katie Mitchell. Sin embargo, la función instrumental será prioritaria para que la cámara pueda captar aquellas imágenes que van a ser proyectadas, jugando contra las emociones propias de la función narrativa. El proceso de creación lumínica integra el análisis textual, de manera que no se pueden entender estas funciones como una mera traslación técnica de los principios compositivos de la dramaturgia de la luz, sino como fruto del núcleo de convicción dramática de Mitchell. Esto implica tanto el conocimiento de procedimientos y exigencias técnicas de la representación, en relación siempre a la percepción del espectador, como la comprensión de los elementos compositivos que sustentan la planificación. La configuración formal y la experiencia emocional, que constituyen sendos objetivos del teatro multimedia de Mitchell, necesitan de una partitura escénica que contemple a ambos por igual y de forma perceptivamente clara. Los dos aspectos, el compositivo y el escenotécnico, se relacionan bajo los principios fundamentales que recoge la poética de iluminación general de la directora, incluido el enfoque multimedia de la misma. En palabras del diseñador Stanley McCandless:

⁶³ Del inglés *mood*, término más afín a la experiencia estético-emocional que se persigue a través del diseño lumínico.

Tomar en consideración todos los elementos que forman parte de la iluminación de un espectáculo no necesariamente, como se sostiene a menudo, mata el sentimiento y la inspiración. La inspiración que surge de un conocimiento de todas las variables y posibilidades es la única que nos puede conducir a resultados (1964: 92).

Los elementos morfológicos y sintácticos de la luz se organizan según sus múltiples variables con base en dicha funcionalidad, por lo que interesa subrayar las dos etapas de la directora y diferenciar así los cambios que se producen entre la abstracción de los tres primeros montajes en Inglaterra y la elaboración del método desarrollado a partir de primera producción alemana en el 2009, siendo esta segunda etapa de mayor interés por constituir la poética de iluminación característica de la directora.

La concepción espacial de los tres primeros montajes en el National Theatre dista mucho de los sets hiperrealistas desarrollados a partir de *Wunschkonzert* (2009), pero algunos descubrimientos de esta fase experimental serán cruciales en la evolución de los *live cinema shows*. Con *Waves* (2006), por ejemplo, se prescindió de toda luminaria teatral para conseguir todos los efectos a través de la intimidad de seis flexos, alguna linterna de mano y una lámpara de mesa. Según Alex Eales, por lo general, Mitchell prefiere evitar las luminarias teatrales en sus escenificaciones, por lo que el escenógrafo planifica su diseño teniendo en cuenta la distribución de la luz y poder así atender a los diferentes objetivos (Cfr. Fowler, 2019: 25). El hecho de utilizar la grabación en directo fue un factor decisivo, pues toda fuente de luz teatral visible jugaba en detrimento de la convención realista de la proyección.

La abstracción plástica de esta primera etapa multimedia le permitió jugar con pocos elementos emisores de luz para conseguir los efectos naturalistas sobre la pantalla. Esta pantalla, a su vez, en *Waves* (2006) se colocó estratégicamente detrás del espacio de acción, fomentando así la perspectiva con la introducción de un filtro de azules y verdes en la edición filmica. Según la función de la composición espacial, la luz que emana de la pantalla ofrece el efecto de volumen de la luz de contra⁶⁴, habitual en el teatro frontal para crear tridimensionalidad. Los intérpretes manipulaban la dirección de las fuentes de luz como parte del espacio lúdico moldeable para el espectador y ante la cámara, según los preceptos de la visibilidad selectiva y narratividad escénica, sin perder de vista la función instrumental para la captura de las

⁶⁴ Aquella que ilumina el espacio desde el fondo para otorgar volumen a las formas.

imágenes. Las reducidas dimensiones del Cottesloe Theatre acompañaron la atmósfera de intimidad naturalista característica de la directora.

Attempts on Her Life (2007) se estrenó en la sala grande del National Theatre, el Lyttelton Theatre. Se apostó por los trípodes como soporte de las luminarias y por los *Dedo Lights*⁶⁵ del cine, fácilmente manipulables por los intérpretes (véase Capítulo 3, Fig. 25). Este sistema evitó la vista el peine y su incidencia sobre la pantalla posterior. El contraste intencionado entre los rojos del vestido de la protagonista y los azules de la proyección ayudó a generar el equilibrio visual necesario en la escena multimedia (véase capítulo 3, Figs. 3 y 4). Al regresar al Cottesloe Theatre con *...some trace of her* (2008), la intimidad del espacio facilitó retomar a la artesanía de *Waves* (2006): flexos, lámparas y velas como fuentes de luz que pasean al espectador por la corriente de conciencia de sus protagonistas.

Con el paso a la construcción de sets para los *live cinema shows*, la motivación realista de las propiedades controlables de la luz y de los elementos temporales, generó un esquema de luz cuyas convenciones escénicas fueron compartidas con el espectador, en detrimento del juego escénico de los anteriores montajes. Este fue testigo del planteamiento lumínico-espacial y de la ejecución técnica del mismo, así como observador del resultado sobre la pantalla. La diferencia con la recreación de ambientes ilusionistas, en las que el espectador es un *voyeur* de ese trozo de vida que plantea Stanislavski, fue el giro que se planteó al mostrar la realidad detrás de la ficción, de forma que la creación en directo fuese parte de la narratividad escénica. Este hecho se traduce, en términos de escenotécnica, en tres planteamientos fundamentales que se corresponden con los objetivos tanto teatrales como filmicos y que, lejos de entrar en contradicción, valoran el espectáculo como un todo: la visibilidad selectiva y el equilibrio ilusionista del escenario; el diseño de fotografía de cada plano; y la iluminación propia de la pantalla.

La primera función será la búsqueda de fuentes de luz naturales en los espacios ilusionistas en equilibrio con la visibilidad selectiva y según la narratividad escénica. Si bien esta visibilidad es indispensable para la correcta percepción de las formas en el espacio, de su expresividad y de la gestualidad de los intérpretes, los primeros planos proyectados dirigen la mirada del espectador allá donde sería inviable en las distancias de los grandes teatros frontales. Es por ello que el ambiente realista puede permitirse un

⁶⁵ Sistema de emisión de luz generada de soporte firme, pero de fácil traslación usado habitualmente en sesiones de fotografía y rodajes de cine y televisión.

mayor grado de fidelidad de lo habitual en la convención teatral y la visibilidad puede acotarse al detalle de aquello que capta la cámara en detrimento de una mayor claridad escénica del conjunto. Mitchell es única y personal en la generación de unas atmósferas escénicas características por su iluminación mortecina y sus espacios angostos e interiores. De hecho, el crítico de teatro Charles Spencer la cita como la princesa de las tinieblas (1-III-2002), pues la directora ha sabido plasmar en sus atmósferas los universos tenebrosos en los que habitan sus protagonistas a través del minucioso hiperrealismo de sus escenificaciones. La cámara, como herramienta en la transmisión de la subjetividad de los personajes, no ha hecho sino potenciar esta cualidad de la poética de la directora.

El reto de la iluminación del teatro multimedia radica en obtener unos resultados realistas sobre la imagen proyectada sin por ello perder el foco del movimiento escénico que la hace posible. Consiste en iluminar el escenario para la visibilidad del espectador, sin perder la nitidez de la imagen proyectada, y viceversa, visibilizar la pantalla sin que esta afecte a lo que acontece en el escenario. De ahí que la función instrumental genere una iluminación en contradicción con la atmósfera emocional que sugieren la acción y el resto de los signos. Esta complejidad del diseño lumínico es consecuencia del grado de competencia que se genera entre ambos medios para potenciar la teatralidad y la vertiente lúdica, evidenciando la coexistencia de ambos en un espacio escénico en equilibrio. Se entiende equilibrio según los criterios de Rudolf Arnheim que abordan el peso y la dirección de toda composición visual:

Es preciso recordar que, tanto en lo visual como en lo físico, el equilibrio es el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido. La energía potencial del sistema, diría el físico, ha alcanzado su punto más bajo. En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de necesidad en cada una de sus partes. Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria, y por tanto no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total (1986: 36).

Si bien es cierto que los planteamientos de Arnheim hacen referencia al arte pictórico, las cuestiones fundamentales sobre el peso de la imagen, dentro de la teoría de la percepción, son aplicables a la imagen en movimiento que supone el arte teatral, más concretamente aquel que hace uso del lenguaje cinematográfico y de la proyección en

competencia *remedial*⁶⁶. La pantalla es siempre una fuente de luz que incide sobre el espacio de actuación condicionando el espacio escénico y el diseño de iluminación. La presencia de esta última genera un peso visual que puede desequilibrar la escena y jugar en detrimento del espectáculo, de manera que en la recepción se deje de lado la acción real *versus* la acción proyectada. La competencia entre ambos medios debe mantener un punto de equilibrio para la estabilidad en la recepción, aspecto fundamental en la escenificación. Este es el motivo por el cual, a partir de *Wunschkonzert* (2009), la pantalla se traslada delante de los sets escenográficos, evitando que la luz que emana de la proyección manche el espacio de acción de los personajes (véase Capítulo 3, Figs. 20, 23 y 28).

Tomando el ejemplo de esta primera escenificación alemana, dicha competencia se manifiesta en la contradicción coherente que se establece entre una poética de iluminación representacional y otra *presentacional*⁶⁷.

La iluminación representacional juega armónicamente con el color, la intensidad, la posición, la distribución y la forma para la construcción de los planos y las secuencias proyectadas. Aquí se aprecia una búsqueda de realismo en las dependencias del apartamento de Fräulein Rasch: lámparas de mesa que la protagonista enciende al entrar por la puerta, que reflejan la hora del día, el cuidado de la estética de todas las fuentes de luz según el contexto histórico de la fábula, y la iluminación de las ventanas del edificio que sitúan al espectador en una gran ciudad (véase Capítulo, Fig.7). Alex Eales explica la importancia de diseñar aperturas escenográficas realistas – ventanas, puertas, claraboyas – que permitan la simulación de la entrada de luz natural mediante el uso de luminarias teatrales colocadas al otro lado de las mismas (Cfr. Fowler, 2019: 25). En *Wunschloses Unglück* (2014) Eales equilibra dichas aperturas a través de una ventana situada a la izquierda, en el dormitorio, y de una puerta de entrada a la derecha, en la cocina. Simula la entrada de luz natural y permite la visibilidad del espacio donde se lleva a cabo la acción.

La iluminación *presentacional*, en contraste, desvela las fuentes de luz, los focos situados al otro lado de las ventanas de los sets, favoreciendo la *autorreferencialidad* de los elementos expresivos y el carácter deconstruido de la poética multimedia de

⁶⁶ Representación de un medio en otro (Bolter y Grusin, 1999: 45).

⁶⁷ La primera alude a aquella propuesta lumínica fiel al referente real según una poética realista; mientras a segunda se refiere a la *performance*, como grado extremo, en el que el tiempo y el espacio de la acción es el mismo que el del espectador.

Mitchell. Se trata de una poética de iluminación en la que “la propia fisicidad o materialidad de los elementos expresivos (...) va conformándose como elemento expresivo prioritario en la planificación” (Villanueva, 2014b: 16). Esto se refleja en la iluminación de las mesas de los manipuladores de sonido en *Die Ringe des Saturn* (2012) y en la ostensibilidad de los focos de cine en *Reisende auf einem Bein* (2015) (Véase Capítulo 3, Fig.25).

Este aspecto *presentacional* se da sobre el escenario y se evita por completo en los planos proyectados, que buscan el máximo grado de ilusión. Es por ello que, si bien esta poética no anula la motivación realista de la interpretación y del espacio que captan las cámaras, la incorporación y la presencia de las fuentes de luz y su fisicidad ante los espectadores incide en la expresividad escénica y en su recepción. La visibilidad de las fuentes de luz, manipuladas por los actores y los técnicos, justifican, paradójicamente, el realismo captado por las cámaras. El receptor puede sentirse atraído del mismo modo por lo que la cámara capta, como por la peripecia lumínica que lo hace posible. En *Reise durch die Nacht* (2012) el espectador es testigo del sistema de luces que simulan el movimiento del tren que viaja de París a Viena sobre el plano proyectado; en *The Forbidden Zone* (2014), unas tiras de *leds* harán el mismo efecto, a vista del público, para simular el fondo del metro de Chicago; y en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) no existe ningún ascensor, sino una estructura metálica con una apertura vertical que deja atravesar la luz manipulada por el equipo desde el exterior para generar la ilusión, en el montaje filmico, de que la protagonista desciende al Hades tras la picadura letal de la serpiente.

Asimismo, mucho de lo que se muestra en la pantalla sucede en espacios paralelos a los de la escena, de forma que la acción se observa desdoblada sobre el escenario, a pesar de la continuidad de la proyección. La cocina de *Fraülein Julie* (2010) sugiere una iluminación de ambiente realista mientras Kristin cocina, y fuera del set, sobre una mesa frente al público, se ilumina con un sencillo flexo la acción de la selección de plantas y de los cortes de la carne para los primeros planos de la cámara. La doble de la protagonista cocina en una mesa a la izquierda del set que replica el espacio donde Kristin realiza idénticos movimientos. Los planos sobre la pantalla se suceden, del rostro a las manos, y de la acción de cortar a la mirada preocupada de Kristin. Esta sucesión de planos, que en la creación filmica se grabarían por separado y se editarían *a posteriori*, encuentra solución escénica en la fragmentación y en una iluminación que

acompaña cada evento, con la diferencia de que en el set se buscan fuentes de luz realistas, mientras que, en las mesas donde se graban a las dobles, se utilizan los flexos o los *Dedo Lights* propios del cine. Sobre el escenario se da la simultaneidad de ambas acciones, mientras en la pantalla se dirige la mirada y se completa el sentido de la narratividad escénica.

Es importante resaltar que esta búsqueda de creación de ambientes no impide la creación de atmósferas según la partitura escénica. Al igual que la escenografía, la iluminación aporta información en la escenificación y transmite sensaciones y emociones al espectador. Mitchell adentra al espectador en la corriente de conciencia de sus personajes, en su subjetividad, por lo que la realidad muta según la mirada de los protagonistas, de ahí la funcionalidad de la luz en la creación de estados de ánimo. Las luces de un pasillo tiemblan ante el peligro que siente Eurydike en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) y el papel de pared amarillo se vuelve translucido ante la mirada confusa de Anna en *Die Gelbe Tapete* (2013). Se prioriza así la atmósfera emocional y la percepción de la realidad de unos personajes abandonados, aislados y solos. Sin embargo, la subjetividad de la mirada no quiebra la ilusión de vida que se propone, como tampoco lo hace la presencia física de la luz, pues su justificación realista y los objetivos que subyacen en la elección quedan claros desde el comienzo de la función. De hecho, la mirada de los protagonistas de las historias que cuenta Mitchell no tendría el peso que tiene sin el contraste del realismo planteado en la plástica escénica. El espectador reconoce el sufrimiento de los personajes en la medida en que contrasta el contexto en el que habitan con su percepción.

Este hecho conecta con el segundo aspecto de la dramaturgia de la luz en los *live cinema shows*: el diseño de fotografía de cada plano que conforma la película que se proyecta. En la ejecución técnica de dicho diseño toda fuente de luz sobre el espacio es susceptible de ser manipulada por los actores o por los miembros del equipo técnico en el escenario. La coherencia interior de la narración se quiebra en beneficio del plano. La lámpara que en un principio se apoya sobre el escritorio en la casa de los Haber en *The Forbidden Zone* (2014) amplía su espectro para un primer plano de Claire. Se aprovecha la ubicación de la luz extraescena⁶⁸ de las ventanas de Fräulein Rasch en *Wunschkonzert*

⁶⁸ Es la iluminación diseñada para la realidad que se desarrolla y existe fuera de la visión del espectador. Aquella que queda fuera del espacio por donde se mueven los actores, pero que influye en lo que ocurre sobre este.

(2009) para potenciar un primer plano de su mirada. Los planos siguen siempre el objetivo de empatizar con las protagonistas bajo la temática feminista y la visión de la directora. Llevar el foco al detalle de unas plantas que se cortan en *Fräulein Julie* (2010), de una tetera cuya presión parece presagiar el fin de su protagonista en *Wunschkonzert* (2009) y de un comecocos en el teléfono móvil que evade a Anna en *Die Gelbe Tapete* (2013) son parte de esa lectura que adentra al espectador en una percepción del mundo poco habitual y emergente en las Artes Escénicas.

El último elemento de la dramaturgia de la luz es la pantalla, como elemento condicionante e interdependiente del resto de la escenografía. Esta no es solo una fuente de luz que se manifiesta sobre el espacio escénico, sino también, un espacio con significado propio aislado de este, aunque incompleto desde el punto de vista de la escenificación. Por un lado, su presencia es una de las causas por las se coloca delante del peine a partir de los *live cinema shows*, pues, de otro modo, la luz incide sobre la misma con la consecuente modificación de la imagen proyectada. Por el otro, la pantalla es de por sí una fuente de luz peculiar, por lo que siempre se cuida un resultado final de bajo contraste, habitualmente potenciando los azules y los grises – de mayor frialdad⁶⁹ y menor peso visual – en contraste con los naranjas y amarillos más cálidos de la iluminación intraescena⁷⁰. La tendencia a una poética global presentacional, evidencia la competencia y la coexistencia en el escenario de los distintos medios. Prevalece la teatralidad y el carácter espectacular desde su vertiente más lúdica, aunando el realismo interpretativo con el carácter fragmentado de la dramaturgia y la deconstrucción plástica. En línea con lo escrito por Pavis:

La iluminación crea el color. Así pues, tiene que existir una mínima concertación entre el decorador, el figurinista y el iluminador para que las elecciones cromáticas no se anulen unas a otras. El espectador estará atento a los tintes que se utilizan: cálidos para una sensación agradable; fríos para suscitar tristeza; medios para una impresión de neutralidad y tranquilidad. Las coloraciones elegidas suscitan emociones y sensaciones a partir de la luz (claridad) y del color (tintes) (2000: 195).

A medida que evoluciona la producción multimedia de Mitchell, a partir de *Wunschkonzert* (2009), sobre la imagen proyectada se aplican filtros que inciden en los azules, mientras que se resta protagonismo a la saturación y al brillo, atributos del color

⁶⁹ El criterio atiende a la respuesta perceptiva del espectador con respecto a la temperatura del color. Según la reacción psicológica que permite asociar los colores con su capacidad de generar mayor o menor temperatura, estos se dividen entre colores fríos y colores cálidos.

⁷⁰ Perteneciente al espacio donde se mueven los intérpretes a la vista del espectador.

que, junto al rojo, tienen un mayor peso visual en cualquier composición. Puesto que tanto el tamaño de la pantalla como su forma simétrica y su posición central y aislada son factores determinantes e inamovibles en la composición, el contraste tonal con los cálidos saturados de *Wunschkonzert* (2009) y *Fräulein Julie* (2010), o el choque con la intensidad y el brillo de las escenas en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) son concluyentes en el equilibrio global de los espectáculos.

El color es, por consiguiente, un aspecto determinante en el equilibrio focal. Dentro de los elementos morfológicos de la dramaturgia de la luz, el tono, la saturación y el brillo de la proyección, en relación con el escenario, incidirán de forma inconsciente sobre la respuesta física del espectador. Dicha respuesta, así como sus consecuencias sensoriales y emocionales, comportan una dificultad en su sistematización debido al alto grado de subjetividad que manifiesta la experiencia de la luz. Sin embargo, existe una intención fundamentada en la psicología del color⁷¹ que ha cimentado la creación de los colaboradores partícipes en el diseño de iluminación y de la fotografía del audiovisual. Esto, por supuesto, dependerá de la propuesta escénica, con sus relativos cambios según las variables de cada producción. Es importante subrayar que la iluminación de cada secuencia privilegia el realismo que requiere la fábula. La tecnología punta de las cámaras utilizadas y de los *media servers* han aportado un avance significativo por la evolución de la sensibilidad óptica y las posibilidades de la post-producción digital, que permiten modificar los valores de brillo, luz y saturación, entre otros.

También los elementos temporales de la luz se verán afectados por la fragmentación del discurso que propicia la instantaneidad en contraste con los cambios más graduales del realismo. Los saltos temporales y espaciales en *Reisende auf einem Bein* (2015) y en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) son motivo de un patrón rítmico de la luz con una justificación compositiva fundamentada en la fragmentación no causal de la escena. Esta es una diferencia sustancial entre la primera etapa y la segunda, pues, en la medida en que evoluciona su teatro multimedia, la tecnología le permitirá aumentar el número de planos y reducir el tiempo de cada espectáculo. Los elementos sintácticos de las propiedades de la luz apoyan esta búsqueda de *pluriperspectivismo*, aumentando la segmentación y la velocidad, pero reduciendo la permanencia. Para que en *Fräulein Julie* (2010) se diese visibilidad a los ojos de Kristin, se creó una sutil iluminación que

⁷¹ Respuesta emocional del espectador frente al color. Los factores que inciden en la sistematización de los parámetros de la psicología del color atienden a numerosos factores físicos, culturales, históricos, sociales, etc.

solo enfocó el rostro de la actriz, pues la cámara amplificó los detalles para el espectador y dirigió así su mirada (véase Capítulo 3, Fig. 10). Inmediatamente después, se mostró a Kristin durmiendo sobre la mesa de la cocina, después a Jean y Fräulein Julie conversando frente a ella. En este sentido, el juego actoral inicial de las producciones del National Theatre se transformó en una propuesta de sentido muy clara y concreta en los *live cinema shows*. Interesa, por esta razón, dedicar unas líneas al proceso de ejecución de estos segundos, pues se trata del método propio que surge a partir de la experimentación inicial.

5.3.2. Ejecución técnica

Al igual que en el proceso de trabajo con sus colaboradores escenógrafos, gran parte del diseño se realiza a partir del trabajo de mesa previo a los ensayos. Durante las primeras reuniones, Mitchell transmite todas las decisiones que se han tomado en relación a las tres unidades aristotélicas. El tiempo, el espacio, la acción, así como el género, determinan, sin perder de vista el concepto escenográfico, la iluminación de cada escena. La clave de su método radica en el análisis de los sucesos que conforman la trama y en la forma en la que la iluminación y el sonido apoyan dichos cambios dentro del universo realista predominante de su teatro. Es decir, lo que vendría a ser, dentro de la partitura lumínica, la función narrativa de la iluminación, lo que Mauricio Rinaldi denomina como refuerzo para referirse a:

La acentuación de un momento o situación dramáticos (...) relacionado con el clima. Si bien la iluminación debe corresponderse en todo momento con la obra, siendo además esta correspondencia libremente estipulada por el diseñador de luces, puede haber situaciones en las que sea especialmente necesario evidenciar aspectos de la misma, las que a veces se presentan incluso como obligatorias (2006: 63).

Como ya se ha visto, Mitchell no trabaja sobre un *storyboard* prefijado. En este contexto, el iluminador plantea la ejecución técnica a la par que se concreta la dramaturgia espectacular manifiesta en la sucesión de planos, germen del movimiento actoral, con todas las posibles modificaciones que esto conlleve a lo largo del proceso de ensayos. La escenificación teje una red en la que cada movimiento se ha de dar de forma conjunta, incluida la simultaneidad de las fases de creación de la dramaturgia de la luz y de la ejecución técnica.

Como es habitual, escenógrafo e iluminador deben trabajar en colaboración constante, hecho que Mitchell fomenta desde el comienzo de cualquier producción. En

el teatro multimedia, el iluminador forma parte de una triangulación algo más compleja, pues estará en permanente contacto con el diseñador audiovisual en la creación de la fotografía de la imagen proyectada. La armonía del conjunto se debe en gran medida a que los integrantes manejan un lenguaje común, fruto de la poética particular de la directora. También es clave su gestión de los equipos artísticos, en la que cobra una relevancia particular el tiempo y la experiencia conjunta, sobre todo en su teatro multimedia, donde estarán todos presentes durante el proceso de escenificación desde las primeras reuniones y a partir del primer día de ensayos.

Esta es una diferencia notoria de su método en comparación con los procesos habituales de puesta en escena: la iluminación y sonorización de sus espectáculos no son hechos aislados que se ensamblan en las últimas semanas o durante los ensayos técnicos en el teatro del estreno, sino parte esencial del proceso global de la escenificación. Este hecho tiene una mayor relevancia en el momento en que su teatro adopta elementos de la mecánica de un rodaje, donde la construcción de cada plano requiere la presencia de todo el equipo de fotografía para hacerla posible. A la dificultad técnica de la proyección en directo, se le suma el particular interés de la directora por los espacios cerrados y aislados, y la elección predominante de la noche o los climas fríos, con días grises, cuya iluminación requiere de un minucioso estudio que refuerce la visibilidad selectiva sin perder de vista el hiperrealismo con el que trata el espacio y la acción de los intérpretes.

Un aspecto escenotécnico de dicha hibridación se manifiesta en el uso reducido de las habituales estructuras de sujeción y soporte o de los sistemas de emisión de luz generada exclusivos del teatro, particularmente en espacios más reducidos. Para las escenificaciones de *Waves* (2006) y *...some trace of her* (2008), por ejemplo, Leo Warner se limitó al uso de los *Dedo Lights* del cine. No obstante, los sistemas de control de intensidad, como los *dimmers*⁷² o las consolas, serán de gran utilidad, pues las escenificaciones de Mitchell no dejan de plantearse como espectáculos teatrales en los que, si bien se observa un rodaje cinematográfico en directo, no existe la posibilidad de tener técnicos de luces en planta para los cambios pertinentes entre escena y escena. La fragmentación de la narratividad fomenta los cambios constantes de iluminación, por lo que estos se graban en dichas consolas, o mesas de luz, y se controlan desde la cabina técnica. Siguiendo con la convención realista del teatro de la directora, se busca una

⁷² Regulador de energía de uno o varios focos con el fin de cambiar la intensidad de la luz que emiten. Generalmente permiten grabar memorias del diseño de iluminación a modo de cuadros según la escena.

iluminación coherente con el referente real, pero en su teatro multimedia mostrar la forma en que se consigue dicha realidad dejará a la vista los sistemas de sujeción y las luminarias que generan todo el ambiente escenográfico. En la medida en que los espacios tienden a abandonar la abstracción lúdica de *Waves* (2006), *Attempts on Her Life* (2007) y *...some trace of her* (2008), para concretarse en la construcción de sets naturalistas, se buscará, de una parte, el realismo en armonía con el diseño escenográfico y los planos captados por la cámara, y de la otra, la competencia como estrategia estética de cara a la experiencia del espectador.

5.4. Espacio sonoro

Hace años que los directores de escena prestan una especial atención al concepto sonoro de sus producciones. A pesar de que en muchos casos la composición musical se limita a ilustrar o subrayar acciones, y a la creación de ambientes o determinadas atmósferas, existen numerosos ejemplos en los que la elaboración dramática es el fundamento del tempo-ritmo musical. A partir del sentido dramático que aporta Lessing con sus escritos acerca de la función de la música en el drama, así como la continuidad rítmica que introduce Appia, será Meyerhold el responsable de la simbiosis entre la dramaturgia musical y la rítmica escénica actoral. El director ruso afirmó que un director que no fuese músico jamás podría montar un espectáculo digno y auténtico, pues consideraba que el texto dramático planteaba unas dificultades que solo podían solventarse cuando este quedase iluminado por el aspecto musical.

Mitchell no es músico, pero se suma a una corriente de creadores preocupados por la dramaturgia sonora de sus producciones. Para la directora, la pieza teatral no deja de ser una sucesión de cambios en la acción, siendo estos los detonantes de la variación del ritmo y tempo de la función, en otras palabras, el fruto de la arquitectura musical global de la obra. Daniel Deshayes lo denomina como la escritura sonora de un espectáculo:

Los sonidos nos afectan, no solo en la construcción del sentido que se deriva de los mismos y su verbalización. El sonido produce sensaciones mucho antes de que podamos

darle un sentido, por lo que es a través de dichas sensaciones que otorgamos sentido a lo sonoro (2011⁷³).

El término acuñado por Deshayes alude a la composición sonora de un espectáculo, es decir, aquella que forma parte consustancial de la narratividad, en un proceso que cruza campos diversos como la música, el cine y el teatro (2006: 88). Este aspecto que, según Pavis, ha sido “descuidado por mucho tiempo por los teóricos y a veces también por los prácticos de la escena” (2016: 232), conforma en el teatro de Katie Mitchell un elemento constitutivo central de su dramaturgia espectacular. La directora, como la mayor parte de sus colegas contemporáneos, ha comprendido que la concepción sonora de sus espectáculos es lo que aporta profundidad al conjunto de su dramaturgia espectacular. Por lo tanto, “ya no basta con estudiar la banda sonora del espectáculo, con explicar cómo el sonido se produce actualmente en los teatros, qué máquinas de sonido o qué programas informáticos se utilizan” (Pavis, 2016: 323), sino que se debe ahondar en la dramaturgia sonora de la escenificación.

La escritura sonora entreteje un sistema de signos acústicos que conforman el espacio sonoro de la escenificación. Ángel Rodríguez lo formula como:

La percepción volumétrica que surge en la mente de un receptor, a medida que va procesando sincrónicamente todas las formas sonoras relacionadas con el espacio. Estas formas sonoras llegan regularmente al oyente como parte de la información acústica que recibe su sistema auditivo (1998: 227-228).

Aclarado el concepto y su uso en esta investigación, se procede a abordar los dos aspectos que conforman el espacio sonoro: por un lado, los diferentes elementos de significación – véanse: la composición musical, los sonidos tonales, los sonidos de referencia conocida y la voz en *off* – así como las funciones que estos cumplen; y por el otro, la forma en que se ejecuta su creación.

5.4.1. Elementos y funciones

La composición musical se integra como primer elemento del espacio sonoro. Como bien afirma Fischer-Lichte:

A la música le corresponde una posición relativamente dominante en el código teatral de la vanguardia. A una generación que quería crear un teatro completamente contrario

⁷³ La cita proviene de una conferencia realizada con motivo del European Broadcast Union del 2011 extraída de internet, de ahí la ausencia de paginación.

al de representación, más cercano al de presentación, solo le parecía posible esta nueva creación a través del espíritu de la música; no solo Appia y Craig, sino también Meyerhold y Tairov estaban convencidos de haber redescubierto en la música la base de todo lo teatral y encontrado la condición de la posibilidad de un teatro auténticamente teatral (1999: 254).

Mitchell, heredera de un sentido de la dirección de escena *meyerholdiano*, otorga un peso considerable a la composición musical como elemento integral de la dramaturgia del espacio. Esta composición musical se interpreta en directo en todas las escenificaciones multimedia hasta *Reise durch die Nacht* (2012). A partir de entonces, la función de Paul Clark estará vinculada a una composición musical pregrabada y se prescindirá de los músicos sobre el escenario, de manera que la mirada del espectador se concentrará en la acción de los intérpretes, tanto en la pantalla como sobre el escenario.

El segundo elemento de la escritura sonora consiste en el uso de unos sonidos tonales, más oscuros y semi-musicales, que buscan un impacto emocional en el público. Son sonidos cuya procedencia es confusa, si no imposible de identificar, habitualmente graves de gran vibración y profundidad o agudos estridentes que acompañan la acción dramática, generando una partitura propia y singular perturbadora. A pesar de que el silencio de sus protagonistas conforma un aspecto recurrente en la poética de la directora, son estos sonidos los que manifiestan su estado emocional y la atmósfera de cada escena, marcando los cambios que se producen en la narratividad.

Este elemento acompaña sin excepción todas las escenificaciones multimedia. Incluso en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), en la que la protagonista halla en la soledad de la muerte su ansiado silencio, se puede escuchar una nota grave, apenas perceptible, del reverberar del inframundo. Esta estrategia es un claro ejemplo de la influencia que tiene el cine ruso sobre sus escenificaciones. Tal y como la directora afirmó en el British Film Institute de Londres el 13 de mayo de 2015, la película de Elem Klímov, *Ven y Mira* (1985), es un referente en todo el diseño sonoro de su teatro. La función dramaturgía de este estrato compositivo del diseño sonoro es la de fomentar la experiencia emocional sobre la intelectual, profundizando en aspectos inconscientes relacionados con los objetivos de la directora y en función con su núcleo de convicción dramática, elemento crucial en la soberbia cinta de Klímov. Asimismo, subraya los cambios en la acción, anticipando al espectador el peligro acechante en todas las propuestas de su segunda etapa en Alemania.

El tercer elemento que se aborda en este apartado tiene relación con la reproducción de sonidos de referencia conocida. Tal y como afirma Fischer-Lichte: “la función primaria del ruido en el teatro consiste en interpretar un ruido” (1999: 234). Esto se refiere tanto a aquellos sonidos de origen humano que recrean acciones colectivas e individuales, como son los gritos de las fans en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) o el llanto de un bebé en *Reise durch die Nacht* (2012); como a los de origen natural, ya sean las olas en *Waves* (2006) o el viento contra las ventanas del ático en *Die Gelbe Tapete* (2013); como a los de origen instrumental, por ejemplo, la celebración de la noche de San Juan en *Fräulein Julie* (2010) o los disparos en el frente en *The Forbidden Zone* (2014). Este aspecto sonoro denota también diferentes sentidos de la espacialidad, de forma que el espectador configura las dimensiones del lugar, en particular, todo aquello que no es visible y que tiene una existencia potencial, en el exterior y en el interior de la pieza, e incluso en el recuerdo de sus protagonistas (Cfr. Hormigón, 2002: 300). Los ruidos como signo desarrollan una riqueza enorme de significados potenciales, desde un lugar, hasta una situación o acción:

Estos significados pueden aplicarse en primer lugar al espacio y de muchas maneras, porque indican la dirección de la que provienen, una relación espacial (...). Si el ruido varía la intensidad o la dirección de su origen puede indicar un movimiento del objeto que interpreta (Fischer-Lichte, 1999: 235).

La creación de ruidos para la escenificación conforma un elemento ambiental, pues, en cualquiera de los casos mencionados, la creación de los sonidos naturalistas denota el espacio, el tiempo y la acción presentes, así como la determinación de transiciones temporales y la sustitución de objetos o acciones mediante sonidos. En esta línea de trabajo, los espectáculos aúnan la producción humana con la instrumental, hacen uso de material pregrabado y diseñado según el sentido y mezclan ambas técnicas de creación. A este abanico de posibles connotaciones sonoras, debido a la naturaleza de la fuente de producción, es forzoso añadir la amplificación de los instrumentos y de la voz, junto a la incorporación de máquinas para el tratamiento del sonido – *samplers*, *expanders*, etc. – que serán utilizadas durante el curso de los espectáculos.

Una característica fundamental de sus primeras seis escenificaciones es, como ya se ha visto, la creación del sonido en directo mediante la técnica *Foley* de la postproducción cinematográfica. Esta técnica, que tuvo sus orígenes en *Waves* (2006), en un intento de rememorar los dramas radiofónicos, va más allá de la naturaleza sonora

de la utilería de mano, de planta, del mobiliario o de la cinética y proxemia de los actores. Se trata de potenciar todo aquello que ocurre sobre el escenario para crear el sonido amplificado característico de la gran pantalla. Esta necesidad de transmitir el sonido de las acciones proyectadas para mantener la coherencia del lenguaje fílmico ha tenido su propia evolución según las necesidades de cada montaje multimedia. Si en un principio fueron los propios actores los que manipularon los objetos para amplificar el sonido de la acción grabada, Gareth Fry contará con especialistas en materia sonora con el fin de perfeccionar el método y los resultados. Las razones artísticas y técnicas que llevaron a dejar de lado la creación sonora en directo supusieron un menor riesgo en la escenificación y una menor simultaneidad en la recepción. Esto influyó notablemente en una recepción enfocada en la competencia entre la acción de los actores sobre el escenario y la proyectada sobre la pantalla. Se redujo así la multiplicidad de estímulos con las que se encontraba el espectador de *Waves* (2006) e incluso de sus montajes multimedia más evolucionados y complejos, como *Fräulein Julie* (2010) o *Die Gelbe Tapete* (2013). En la medida en la que la música y el sonido abandonan el estricto directo para formar parte del material pregrabado y digital de *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) o *La maladie de la mort* (2018), las escenificaciones simplifican la pericia de la deconstrucción sonora en beneficio de la interpretación de los actores.

Mitchell ha sabido mantener el equilibrio en la competencia de lenguajes, a pesar de la fuerza y la originalidad que tuvo el sistema de sonido en directo en sus primeros seis montajes multimedia. Al prescindir del juego sonoro escénico se aleja del distanciamiento que este produce en la recepción de la narración fabular, pues el espectador deja de estar sometido al permanente contraste sonoro. *Reise durch die Nacht* (2012), como primer montaje sin sonido en directo y con un sistema de micrófonos inalámbricos, es un claro ejemplo de cómo la ausencia de los *Foleys* de sus anteriores producciones enfocó la mirada del espectador en los protagonistas de la historia, potenciando el *pluriperspectivismo* de la acción escénica.

El cuarto elemento del espacio sonoro lo conforma la voz en *off* amplificada, ya sea con micrófonos sobre el escenario, como en *Waves* (2006) y en *Die Ringe des Saturn* (2012), o desde cabina aisladas, en *Fräulein Julie* (2010), *Reise durch die Nacht* (2012) y *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016). Se trata de un elemento cinematográfico que acompaña a la imagen proyectada, cuyo análisis se completa en el apartado 6.4., dedicado al actor multimedia de la directora. Mediante este recurso, lo que se observa

sobre la pantalla y lo que se escucha en relación a esa imagen no tiene una misma procedencia directa y causal sobre el escenario. Esta simultaneidad visual se da también en los sistemas de significación acústicos. Mientras que los diferentes procesos de creación filmica tienden a estar aislados en el tiempo y en el espacio para verse posteriormente sintetizados en la proyección, la directora los aúna de forma ostensible en el transcurso de la función. El resultado es una polifonía audio-visual que sugiere, de forma simultánea, una representación realista y coherente del mundo, y su deconstrucción física y mental. A través de los medios de producción teatrales y su efecto sobre la pantalla, Mitchell desarrolla “una narratividad homofónica creada a través de la polifonía teatral” (Roesner, 2016: 254).

En relación a las funciones que cumplen los cuatro elementos citados, Juan Antonio Hormigón afirma que:

La primera cuestión que se nos plantea es la de determinar qué sentidos podemos proponer e instaurar mediante la utilización del sistema de significación acústico sonoro y, en consecuencia, cuáles son sus funciones significantes en la escenificación (2002: 297).

En este sentido, todos aquellos aspectos relacionados con el ambiente, es decir, los vinculados al espacio y al tiempo de la acción, como lo son la geografía, las condiciones climáticas y la determinación socio-cultural y temporal, así como los relacionados con la acción en sí, ya sea para enfatizarla, intensificarla o para crear contrapuntos y asociaciones de causa-efecto, serán determinantes en el diseño. Lo sonoro establece asociaciones de identidad de los personajes, símbolos, metáforas y creación de atmósferas. Otro aspecto fundamental en las escenificaciones de Mitchell es el uso de los efectos de sonido para unificar las transiciones. Al tratarse de una narrativa fragmentada, los signos sonoros superponen, anticipan, cortan y mezclan las diferentes escenas que darán lugar a los planos sobre la pantalla.

La composición musical y el diseño sonoro se desarrollan a lo largo del proceso de ensayos con la función de subrayar los eventos dramáticos de significado diverso que Hormigón divide en cuatro tipos según las diferentes actitudes estético teatrales (Cfr. 2002: 297-298). El primero tendría relación con la creación de ambientes. En *Waves* (2006), que se cita por sembrar un precedente multimedia, se investigó en torno a la música popular de las distintas décadas que transcurren en la novela como recurso para transportar al espectador de un periodo a otro de la narración. Bajo esta premisa, el

director musical del espectáculo, Simon Allen⁷⁴, entregó una grabación a cada miembro del equipo para que todos trabajasen desde un entendimiento compartido. Les facilitó así un banco musical pregrabado como estímulo durante los ensayos. A pesar de que la partitura está diseñada para beneficiar la comunicación con el público y ofrecerle una mayor claridad, esta proporcionó un punto de referencia esencial para los intérpretes, que se apoyaron en los cambios musicales y en el rigor de la partitura para transitar por un método de acciones físicas minucioso que se repite cada noche con precisión.

Este subrayado primario fue posteriormente el eje del trabajo del compositor Paul Clark, quien adaptó las piezas originales para ser tocadas en vivo por un cuarteto de cuerda. A partir de la lectura de los diarios de Virginia Woolf, Clark descubrió que la novelista escuchaba las últimas piezas de Beethoven durante la escritura de *The Waves* (1931), en la que aparecen frecuentes referencias. Beethoven, al final de su vida, se orientó hacia el contrapunto, un estilo compositivo basado en la relación entre dos o más voces independientes con el fin de obtener cierto equilibrio armónico. Clark utilizó esta idea para una composición entre diferentes líneas musicales con cualidades independientes, pero que pudiesen ensamblarse para formar un todo. Cada línea se asoció a uno de los seis personajes, de forma que en las escenas en las que estos se juntaban – como en la celebración de la partida de Percival a la India – la riqueza de la unión personal se reflejaba en dicho contrapunto musical (Cfr. National Theatre Education Workpack, 2006: 8).

Durante los ensayos, la compañía pudo disponer de una grabación inicial sobre la que improvisar y experimentar. En función de esta, Paul Clark determinó “acentuaciones respecto a lo que se dice o se hace, así como hacia la globalidad de los acontecimientos que se narran” (Hormigón, 2002: 298). Dicho subrayado, junto a la construcción de los *leitmotifs*⁷⁵, líneas musicales asociadas a los personajes, conformaron el segundo y tercer pilar de la escritura sonora. En el caso concreto de *Waves* (2006), adquiere significación en relación a los personajes que protagonizan las diferentes escenas, de manera que el espectador reconoce la señal musical y la codifica. Esta cuestión, creada por Wagner, en esta pieza adquiere un carácter complejo y

⁷⁴ Músico, compositor y *performer*, Allen apuesta por una creación colaborativa en distintas disciplinas de las Artes Escénicas. Utiliza por la sinergia de distintos elementos, desde la creación de sus propios instrumentos hasta la manipulación digital. Su diseño sonoro para *Wunschkonzert* (2008) obtuvo una mención especial en el Festival de Teatro de Berlín. Compagina su faceta artística con el desarrollo social en áreas de la India y Bangladesh.

⁷⁵ Se refiere a la enunciación de una frase o tema musical, que emerge de forma recurrente como referencia sonora cada vez que se escucha (Hormigón, 2002: 298).

profundo pues propicia analogías, promueve cambios de dirección, abre perspectivas en cuanto al sentido global del espectáculo y actúa de modo subconsciente sobre el espectador. Según Hormigón:

La creación de asociaciones reposa en el principio de que, si instauramos inicialmente una relación entre un motivo musical o unos sonidos concretos y una acción específica, cada vez que se reitere propondremos a quien lo escucha que la rememore. En algunos casos la música o las señales sonoras pueden llevar aparejadas en sí mismas una asociación procedente de su propia historia y significado en la vida social que va más allá de ser tan solo su referente (2002: 298).

Un aspecto que enriquece el trabajo de Clark, así como el de los diseñadores de sonido Fry y Wharton, es el cuarto subrayado que enumera Hormigón en su análisis: el desvelamiento de las contradicciones formales y de significado. Mitchell juega con este aspecto para empujar al receptor a cuestionarse el trasfondo real de lo que sucede sobre la escena. La estética de los años 80 en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), cuya música *rock* entra en permanente contradicción con la búsqueda de calma y sosiego de la protagonista, es un ejemplo rotundo de esta funcionalidad.

Junto a su uso estilístico y su función de subrayado dramático, también tiene una utilidad como instrumento de articulación narrativa entre escenas o cesuras en la acción que adquieren continuidad mediante la musicalización. El valor de la experiencia emocional a la que Mitchell somete al público tiene relación directa con la función *extradiagética* que se hace del sonido. Este aspecto no ha dejado de acompañarla y de evolucionar con independencia del formato de sus espectáculos. Mitchell menciona al cineasta David Lynch como referente audiovisual en la creación de atmósferas, desde el suspense y el miedo, hasta la ironía y la náusea (Cfr. 2009: 86). Tal y como sucede en el cine de Lynch, en los espectáculos multimedia de Mitchell no existe el silencio. El volumen del sonido puede variar de lo más subliminal – véase el rotundo final de *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), en el que se percibe el silencio ansiado por su protagonista a pesar de la existencia de un sutil fondo sonoro que acompaña en todo momento a la acción – hasta las cotas más elevadas – en el mismo montaje, el concierto de Orpheus al comienzo de la función. Sea cual sea la intensidad de este espacio sonoro abstracto con el que la directora acompaña los cambios psicológicos de sus personajes y la tensión dramática ascendente de sus creaciones, este está presente desde el comienzo hasta en final de cada pieza. Mitchell, sin embargo, no utilizará este recurso sonoro o musical en la entrada del público. La función comienza en el momento en que inicia la

acción escénica y nunca con la entrada de los espectadores al recinto teatral, un signo más de la experiencia teatral emocional y estética que propone la directora.

Los ruidos apoyan la fragmentación propia de la narratividad de las escenificaciones multimedia, de manera que las sinapsis espacio temporales se suceden al tiempo propio del audiovisual, acompañando a la imagen proyectada y al montaje cinematográfico. Estos ruidos también remiten a la corriente de pensamiento de sus protagonistas como signos de sus estados de ánimo y de los procesos mentales que atraviesan, por lo que aportan cualidades atmosféricas a la dramaturgia del espacio que aquí se aborda. Sostiene Fischer-Lichte que el ruido “es capaz de denotar sus causas y sus posibles significados simbólicos, se puede emplear e interpretar el ruido a menudo como tales significados simbólicos” (1999: 236).

De este modo, el espacio sonoro refleja el torbellino emocional de sus protagonistas mediante la ambientación de la noche de San Juan en *Fräulein Julie* (2010) o de la implacable fuerza de la naturaleza a través de las ventanas en *Die Gelbe Tapete* (2013) y en *La maladie de la mort* (2018). Los cuatro componentes del espacio sonoro responden así al núcleo de convicción dramática de la directora y potencian el punto de vista de sus protagonistas para sumergir al espectador en su diálogo interior.

Por consiguiente, el espacio sonoro de las escenificaciones de Mitchell se conforma de una triple lectura que se encuentra en todas las producciones multimedia, sin excepción. En primer lugar, la música y el sonido juegan un papel crucial en el proceso de ensayos y en la creación de sus espectáculos multimedia, de manera que lo sonoro constituye uno de los principales conductores dramáticos y creativos. En segundo lugar, la aproximación rítmica, polifónica y, en ocasiones homófona a la estructura interna de la dramaturgia y a los diversos sustratos de la escenificación organiza la totalidad del espectáculo, armonizando la dinámica de los eventos, la jerarquía de las acciones, los medios expresivos y los cambios en la atención de la recepción. Por último, el espacio sonoro tiene una función organizadora no solo de la interpretación, sino de la coordinación y del tempo-ritmo de la compleja red de actividades de la escena, aportando sentido al movimiento escénico que hace posible la ilusión sobre la pantalla (Cfr. Roesner, 2016: 252). Es importante mencionar que la música no busca la manipulación artificiosa y evidente de la experiencia emocional del público, al más puro estilo del cine hollywoodiense. Por el contrario, acompaña la acción para puntualizar los eventos dramáticos previamente analizados en la

dramaturgia. La diferencia radica en que no se está forzando al espectador a sentir según unas expectativas, sino que se acompaña a la narratividad de la escena según la lectura de la directora. El proceso para llevar a cabo el diseño del conjunto es lo que se describe a continuación.

5.4.2. Diseño sonoro y composición musical

Es preciso comprender la importancia que tiene para la directora el espacio sonoro en la concepción de la dramaturgia del espacio y la estrecha relación que mantiene con sus diseñadores Gareth Fry y Donato Wharton, así como con su compositor musical Paul Clark. Mitchell trabaja en aras de unos objetivos sonoros muy concretos. Influenciada por el cine ruso desde su juventud, como ya se ha visto, su método incorpora el espacio sonoro de una forma tan particular que no es de extrañar que estos tres nombres hayan quedado asociados a sus montajes con el paso de los años.

Los cimientos sonoros comienzan con el análisis del espacio y tiempo del texto dramático. El proceso tiene relación con la concepción realista de la puesta en escena y con la creación, primero, de un espacio sonoro y musical *diegético*, perteneciente al universo de la ficción, ya sea intraescena – la tetera silbando en la cocina de *Wunschkonzert* (2009) – o extraescena – los niños que llegan del recreo en *Waves* (2006); y segundo, de otro *extradiegético*, que no pertenece a dichos espacios, pero que se utiliza en la creación de atmósferas y con fines narrativos. Con base en los criterios establecidos por Mitchell, que comportan el estilo musical y a las localizaciones espacio temporales de cada pieza, el compositor musical entrega una primera aproximación relacionada con la atmósfera general de la futura escenificación y el diseñador de sonido sugiere los primeros sonidos tonales de la pieza.

En la primera etapa en Inglaterra, esta creación sirvió a modo de paleta musical con la que los actores experimentaron durante las primeras semanas de ensayos. Esta fase aportó el tono general de la pieza, a la que posteriormente se le realizaron los cambios pertinentes – rítmicos y melódicos – relacionados con los eventos en la dramaturgia y con la interpretación de los actores. La música tuvo una importancia capital sobre el proceso de la escenificación, pues no solo fue el primer material del que dispusieron los intérpretes, junto al texto y a un espacio bastante concreto, sino que cohesionó los distintos elementos de la dramaturgia escénica sin necesidad de establecer una jerarquía entre estos.

En la segunda etapa en Alemania, esta primera composición no tuvo la función experimental y lúdica de los tres primeros montajes, sino que conformó el primer esbozo musical y sonoro de la escenificación. Tanto el trabajo de los actores como el de todo el equipo artístico y técnico, encontró así un referente común que otorgó coherencia emocional y artística al trabajo en equipo. Dado que el movimiento y la técnica actoral multimedia difieren de la de sus producciones naturalistas teatrales, pues los intérpretes están sujetos a un cambio de rol permanente – de operadores de cámara, a manipuladores de objetos, creadores de sonido en directo cámara – la música se convirtió en una guía de apoyo para todo el equipo.

En ambas etapas, a lo largo de los ensayos, se construyó una base de datos sonora – ya fuese esta pregrabada, en directo con el sistema *Foley* o mezclando ambos recursos – que conformó el espacio sonoro realista y lógico de la acción dramática proyectada. El uso abstracto del sonido *extradieético* requiere de un acompañamiento minucioso de toda acción proyectada sobre la pantalla, por lo que este se elabora a la par que la directora monta cada plano con los actores durante los ensayos. El diseño contempla una doble exigencia: la capacidad de crear una impresión subjetiva de estar dentro de la cabeza de sus personajes y el riesgo del directo, con las variantes de un día a otro de la representación. A esto, cabe añadir la precisión de Katie Mitchell que, a través de ligeros cambios en el tono, el volumen, el ritmo o la velocidad, acompaña el hilo de sucesos de tal manera que el espectador es interpelado – muchas veces solo de manera inconsciente – en la anticipación de la acción, durante la misma o en el cambio que esta produce.

En este sentido, el sonido es manipulado digitalmente para transmitir la percepción del mundo de los personajes. En *Waves* (2006) este fue un recurso fundamental con el que Mitchell manifestó la contradicción entre el contexto en el que habitaban los seis amigos y su percepción interna. Los sonidos, por ejemplo, apoyan el juego al escondite de todos en el primer cuadro, de manera que la realidad se muestra según el punto de vista de cada uno de los niños: lo que para uno es el rugir del mar, para otro es el dulce ritmo de las olas, generando mediante el espacio sonoro el *pluriperspectivismo* característico de su teatro multimedia. En *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), cuando Eurydike pierde la conciencia tras la picadura de la serpiente, contrasta la creación de sonidos de referencia conocida – los ruidos de la camilla, la ambulancia y el hospital – con la forma en que la protagonista los percibe, reduciendo todos los

agudos, transportando lentamente al espectador a los graves del inframundo hacia el que esta se dirige.

En cualquier caso, el espacio sonoro debe apoyar el trabajo del actor, nunca sustituirlo o devaluarlo, por lo que la presencia durante los ensayos de ambos, diseñador de sonido y compositor musical, es crucial. Ambos son partícipes de la construcción de la acción y de todas las sutilezas que la componen. Esta presencia implica la disposición de todos los elementos técnicos durante el proceso de ensayos, desde las cámaras de vídeo, hasta las propias pantallas de proyección, el material *Foley*, los micrófonos, los altavoces y los múltiples monitores que facilitan el trabajo de los montadores, regidores e ingenieros colaboradores de cada función. De esta manera, los ensayos técnicos habituales, que se llevan a cabo en los dos o tres últimos días antes del estreno, en el teatro multimedia de Mitchell son parte de la totalidad en la creación. Los problemas técnicos no pueden sino abordarse sobre la marcha en los ensayos, de manera que el hecho de disponer de todo el equipo sobre el escenario permite solucionar *in situ* los cambios demasiado largos, los movimientos necesarios de los operadores de cámara e, incluso, los pequeños saltos en la fragmentación que puedan dificultar la claridad en la comunicación con el espectador.

Los colaboradores no trabajan aislados del hecho escénico, ni se separan los diferentes elementos en el espacio o en el tiempo. Mientras que, en un montaje teatral convencional, los diseñadores de iluminación y sonido completan un producto habitualmente terminado para enfatizar, ilustrar y amplificar lo que ya está expresado en la dramaturgia espectacular, en el teatro multimedia de Mitchell, el desarrollo del trabajo de cada creativo está integrado en la creación diaria. La retroalimentación de los diferentes elementos es constante y permanente. La musicalidad creada entre el compositor Paul Clark y los diseñadores de sonido Donato Wharton y Gareth Fry organiza la riqueza de los elementos escénicos y modifica una forma de trabajar en el teatro, de manera que la frontera normalizada entre lo artístico y lo técnico, entre los actores y los diseñadores, se disipa en beneficio de la producción final. La dramaturgia del sonido es otro síntoma de la decadencia de un modelo jerarquizado y *textocentrista* de la puesta en escena clásica. Tal y como sostiene Pavis:

El sonido no es simplemente un acompañamiento del texto o de la puesta en escena o una difusión, sino que es una creación de pleno derecho que los espectadores reciben y experimentan como obra de arte (2016: 324).

Un aspecto notable en la evolución del teatro multimedia es la constante mejora de la imagen proyectada. De ahí que, mientras que en la primera etapa en Inglaterra los sonidos los ejecutaban los intérpretes, en la medida en la que las escenificaciones se hacen más complejas en Alemania, Mitchell incorpora a las producciones especialistas en la materia que, a modo de los *Foleys* del cine, generan todos los ruidos en directo, creación fascinante de observar desde el patio de butacas. La paradoja de teatro multimedia de esta primera etapa estriba en que, por un lado, las nuevas tecnologías empoderan a los músicos, ingenieros de sonido y compositores, que se convierten en verdaderos protagonistas capaces de manipular todo el sonido durante el espectáculo; y por el otro, en que son los propios intérpretes los encargados de generar los sonidos deseados a través de la combinación artesanal de los más variados objetos. Esta técnica, que en el cine se lleva a cabo en el proceso de post producción, para mejorar la calidad de algunos sonidos a nivel técnico y para dotarles de una expresividad particular con fines más creativos, forma parte de la escenificación en nueve de los 13 espectáculos objeto de este estudio. Ya sean los propios intérpretes en las producciones del National Theatre o especialistas sonoros, como Ruth Sullivan, los que lleven a cabo esta labor, el trabajo de reconstrucción sonora requiere de la corporeidad de todo aquello que se proyecta sobre la pantalla. Esto tiene como resultado escénico una simbiosis entre el espacio escénico y la proyección que se encarna en la mesa técnica de los artistas *Foleys*, de manera que el foco entre la acción escénica y la proyectada se equilibra, pero con el riesgo de alejar al espectador de la experiencia emocional de la fábula, fundamentalmente cuando la creación sonora deja de ser parte del juego escénico del actor.

El doblaje de los sonidos mediante la técnica *Foley* está siempre presente salvo en *Reise durch die Nacht* (2012), *Reisende auf einem Bein* (2015), *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) y *La maladie de la mort* (2018). En relación a la construcción realista de espacios y personajes, la ausencia de diálogo contrasta con la libertad verbal de los actores ante el micrófono que bien forma parte de la escenificación en planta – como será el caso de las tres producciones del National Theatre y de *Die Ringe des Saturn* (2012) – o se aísla a modo de set de rodaje, en cabinas insonorizadas a la vista del público. Con *Reise durch die Nacht* (2012), debido a la construcción de la estructura de un vagón de tren, los actores utilizaron micrófonos inalámbricos escondidos bajo su vestuario que les permitieron ser escuchados tras las ventanas de sus compartimentos.

Gareth Fry usó la microfónica de los actores para recoger a su vez el sonido ambiente⁷⁶. A partir de *Forbidden Zone* (2014), sin abandonar la cabina insonorizada, el doblaje de sonido en directo es reemplazado por la pértiga en escena, manipulada con un técnico que recoge el sonido de cada plano. Este sistema permite capturar el sonido ambiente y las voces, evitando el uso de la microfónica inalámbrica y las consecuentes complicaciones que produce el roce del vestuario.

A diferencia de cualquier proceso de producción cinematográfica, la creación en directo de sonido requiere de la presencia de músicos y técnicos como parte del método particular de escenificación de la directora. El hecho de que estos formen parte visible de la agogía escénica aporta un significado particular a su poética multimedia. Asimismo, el sonido sufre una evolución que afecta al espacio escenográfico. La cabina desde la que toca el cuarteto de cuerda y se da voz al locutor de la radio en *Wunschkonzert* (2009) se convertirá en una constante en todos los montajes, salvo en *Die Ringe des Saturn* (2012), con el fin de reproducir tanto la voz interna de los personajes como la del narrador rapsoda de *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) y de *La maladie de la mort* (2018).

El espectador concibe el sonido como materia audible que constituye, no un fondo para el texto, sino la estructura del espectáculo. El diseñador de sonido es un artista cuya posición ha sido reforzada y que Mitchell ha sabido incorporar a su teatro desde su primer encuentro profesional con Gareth Fry en 1999. Desde entonces y hasta ahora, Mitchell trabaja en la concepción de dichos espacios sonoros, ofreciendo la oportunidad al sonido de expresarse con una poética propia que, en el teatro multimedia marcará su sello de identidad.

La dramaturgia del espacio analizada en estos cuatro apartados que recogen la escenografía, el diseño audiovisual, el sonido y la iluminación denotan un cuidadoso estudio que vertebra la escenificación multimedia de la directora y su singular aportación a la escena contemporánea europea. Mitchell consigue generar el equilibrio que requiere la competencia entre ambos medios, el escénico y el fílmico, mediante el espacio lúdico que combina la narración y la creación ante la mirada del espectador. Para llevarlo a cabo, no perderá de vista el conjunto de una escenificación que hace uso

⁷⁶ El ruido de fondo procedente de todas las fuentes.

de las herramientas propias del audiovisual y de la tecnología punta de las Artes Escénicas, pero siempre a las órdenes de su visión y núcleo de convicción dramática en la comunicación con el espectador del hecho teatral.

Mediante el entramado escenotécnico de su dirección de escena genera un tempo-ritmo característico de su poética multimedia. Mitchell condensa las fábulas de tal manera que los acentos se suceden sin pausas ni repetición. La acción se presenta fragmentada valiéndose de la edición cinematográfica, de forma que se elimina todo aquello que es superficial a la narración. Entre una secuencia y la siguiente se produce la sinapsis de lo que no interesa desvelar al espectador, a pesar de que los personajes evolucionen y los actores que los encarnan tengan muy presente dicha información omitida. Se trata de un ritmo acelerado naturalmente influenciado por el contexto al que pertenece la directora y el espectador potencial de su teatro.

A Mitchell le interesa el comportamiento humano y la percepción que este tiene del mundo. En este punto es en el que detiene el tempo o lo acelera, según la percepción de sus personajes y con el fin de generar dicha tensión dramática ascendente presente en su teatro multimedia. Detiene las acciones de los personajes y se recrea en estas a través de los primeros planos y de los planos detalle, hecho que sería inviable sin la cercanía que le proporciona la cámara. En este sentido, hay una tendencia a ralentizar el tempo, de manera que el espectador pueda adentrarse en la corriente de conciencia de unos personajes prisioneros de sus circunstancias. Lo que en la vida dura apenas un fragmento de segundo, se refleja en la escena a través del *collage* de signos que conforma el mundo deconstruido de la percepción del personaje, cuya única posibilidad de mostrarse es mediante la deceleración del tempo natural. La interpretación sigue siendo naturalista, buscando la mimesis con el referente real, pero el tempo con que se manifiesta refleja más unos estados de ánimo que dicha realidad referencial.

Mientras que el juego de ralentizar o acelerar el tempo dependerá de la percepción singular de sus personajes, el ritmo rápido es una constante de los montajes multimedia de la directora. Mitchell refleja así su total dominio sobre el global de la escenificación a través del control de la tensión dramática. La directora ejerce su profesión como ya Meyerhold reflejaba en su expresión del arte de la composición: acompaña los signos visuales con unos espacios sonoros y lumínicos tan sutiles como sugerentes y siempre en el marco del hecho escénico, sirviéndose, eso sí, de las posibilidades que le ofrece la tecnología punta y el lenguaje audiovisual.

El tempo de la escenificación, en consecuencia, depende de la agogía de los actores, regidores y técnicos, en fin, de todo aquel que hace posible la función sobre el espacio escénico. Por un lado, la directora detiene el tempo de los planos al recrearse en los detalles; y por el otro, el ritmo de la agogía tiende a acelerarse para la preparación de los siguientes planos. Los saltos temporales y espaciales que se dan en la fábula son posibles mediante la técnica del montaje cinematográfico, de modo que, mientras que se rueda un plano, los regidores, actores, técnicos y operadores de cámara disponibles preparan el siguiente a vista de el público. Este movimiento, que puede ser directo o triangular, en relación a las necesidades temporales de la escenificación, oscila entre la rapidez, cuando se preparan los planos, y la lentitud mientras se capturan. Mitchell pone así de manifiesto que, aunque la verdadera protagonista es la historia, es el trabajo riguroso de todos los colaboradores lo que la hace posible.

El espacio escenográfico es un desafío que debe permitir que, tanto en la proyección como en el escenario, los acontecimientos y las acciones lleguen al espectador con la máxima claridad y precisión. Los objetivos de las escenificaciones multimedia de Katie Mitchell son los mismos que se planteaba Constantin Stanislavski en su teatro naturalista: la búsqueda de verdad y de mimesis con el mayor rigor posible. La empatía en la comunicación es fundamental en el teatro de la directora y la cámara es un aliado que le permite acercar los más pequeños detalles al espectador de las grandes salas. Ahora bien, en el momento en que los lenguajes se fusionan, irrumpen en esta comunicación dos factores que forzosamente modifican la recepción: la simultaneidad de acciones y la deconstrucción narrativa. Si la transmisión de la forma de percibir el mundo de sus personajes es el objetivo de su teatro multimedia, el realismo escenográfico jugará un papel esencial en la recepción de unos espacios escénicos que a su vez sean capaces de desvelar el complejo proceso artístico y técnico que sostiene la escenificación. La concepción de la dramaturgia del espacio consigue que incluso el proceso de creación sea un espectáculo de funambulismo en el que el riesgo de la caída atrape al público en la misma medida que lo hace el naturalismo sobre unas pantallas que oscila entre los 6 x 3.3 y los 16 x 9 metros elevadas sobre el propio espacio escénico.

Es decir, la cámara, que en el cine dominante se niega en beneficio de la ilusión, en sus propuestas forma parte del juego teatral, visible al receptor y parte de la agogía necesaria para la narración. Mitchell utiliza el audiovisual para dirigir la mirada del

espectador según su lectura concreta y contemporánea de los textos fuente. La directora apuesta por el *pluriperspectivismo* propio de la deconstrucción como procedimiento dramaturgístico principal de su teatro multimedia. Mitchell desmonta la mirada *espectatorial* masculina mediante la triangulación que se crea entre la cámara, los personajes y el espectador, al que otorga un rol activo en la escenificación, frente a su pasividad en la comunicación cinematográfica y en el teatro naturalista.

En la escena híbrida confluyen, tal y como expresa Frédéric Maurin, una lupa y un caleidoscopio, o lo que la directora define como el cubismo de su teatro multimedia. Al espectador se le ofrecen múltiples perspectivas de lo que observa a través de los diferentes planos: desde la subjetividad de los personajes, hasta los pequeños detalles y el agrandamiento de los espacios. Mitchell, por tanto, hace uso del lenguaje audiovisual para ampliar las perspectivas del espectador teatral que contempla la visión del conjunto de la escenificación, hecho que ni el cine ni la televisión podrán ofrecer nunca, pues el espectador audiovisual no puede ver la cámara que graba lo que se proyecta. Solo la escena puede mostrar los medios de producción como parte de su escenificación.

La creación de una realidad convincente en la proyección entra en una contradicción coherente a nivel del escenario, espacio lúdico que otorga singularidad a las creaciones multimedia de la directora. Tal y como afirma Picon-Vallin:

La imagen abre al espacio teatral tanto a lo infinitamente íntimo como a lo infinitamente grande. El movimiento de su propia transferencia de luz provoca una expansión hacia el exterior, hacia un espacio diferente y un tiempo diferente, que puede afectar al pasado, al presente (a otra parte) y al futuro, lo real y lo imaginario, lo vivido y lo fantaseado, por igual (1998: 27).

La escritura sonora y la dramaturgia de la luz son, a su vez, elementos compositivos que se nutren de las posibilidades que ofrece la fragmentación cinematográfica a nivel narrativo y en su consecución técnica, pero siempre en el riguroso directo del hecho escénico. La ostensibilidad de la ejecución sonora sufrirá una evolución a lo largo de las 13 escenificaciones. En la medida en que Mitchell perfecciona su técnica, también lo hace la calidad del *film* proyectado. Se elimina así la creación sonora en directo para priorizar la narración y la interpretación de sus actores, aspecto sobresaliente de su trabajo como directora, que se analiza a continuación.

Capítulo 6

Dirección de actores

De repente, algo hizo clic. Empecé a entender por qué el teatro era un evento. Porque no dependía de una imagen, o de un contexto en particular: el evento, por ejemplo, consistía simplemente en que un actor cruzara el escenario
(Brook, 2001: 32).

En *El espacio vacío [The Empty Space]* (1972) Peter Brook afirma que no es posible que ningún espectador, al asistir a la escenificación naturalista de una obra de Chejov o de una tragedia griega, montadas según los cánones tradicionales, se rinda ante la creencia absoluta de encontrarse en Rusia o en la antigua Tebas. Sin embargo, cita:

Basta en ambos casos que un actor eficaz interprete un texto importante para que el espectador quede apresado por la ilusión, aun sabiendo en todo instante que se halla en el teatro. El objetivo no es cómo evitar la ilusión, ya que todo es ilusión, si bien algunas cosas parecen más ilusorias que otras. Lo que comienza a no convencernos es la ilusión que carga la mano. Por otra parte, la ilusión compuesta por el destello de rápidas y cambiantes impresiones mantiene el filo de la imaginación en la obra (1986: 118).

Esta búsqueda de ilusión, la capacidad de llegar al espectador con la máxima precisión, ha sido y es el objetivo fundamental del trabajo de Katie Mitchell desde que partió rumbo al Este de Europa para formarse como directora. Con el fin de aportar sentido al conjunto de signos del hecho escénico, otorga especial relevancia tanto al estudio del texto como a la claridad conceptual de su núcleo de convicción dramática. Asimismo, tal y como sostiene Juan Antonio Hormigón:

La puesta en escena como proceso productivo del espectáculo para ser mostrado e instituido en un sistema de comunicación, incluye en consecuencia la construcción de los personajes. El director juega a este respecto un papel sustancial en la medida que

desde la concepción inicial hasta el momento en que la representación se realice y haga ostensible, aparece como elemento impulsor y dinamizador de quien nacen las opciones estéticas globales, la conjunción de las diferentes prácticas significantes que integran la teatralidad, las propuestas y métodos. Su aportación es por tanto decisiva a la hora de configurar el sentido de cada personaje, sus relaciones, la elección de los procedimientos expresivos para su construcción, su invención y desarrollo, finalmente, junto al actor (2002: 197).

Heredera de esta forma de entender el hecho escénico, Mitchell forja un método de dirección de actores propio, a partir del método de las acciones físicas elaborado por Constantin Stanislavski. Es a través de este método que Mitchell consigue que el personaje literario abandone su concepción abstracta e inmaterial para adquirir corporeidad, volumen, visualización y escucha. A pesar de que la directora utilizó la memoria emocional de las primeras investigaciones del director ruso al comienzo de su carrera, es del último Stanislavski de donde se nutre para trabajar con los intérpretes. No obstante, mientras que el método teórico práctico de las acciones físicas es eficaz para el estudio de la dirección de actores de su teatro convencional, el análisis del signo actoral en sus espectáculos multimedia quedaría inconcluso si se centrara exclusivamente en este. De ahí que la investigación busque lo que Pavis denomina como una teoría global del actor, en la que el hecho interpretativo ya no es fiel a un único punto de vista, sino artífice de la maquinaria total del espectáculo:

El actor se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral; es el vínculo entre el texto del autor (diálogos o indicaciones escénicas), las directrices del director de escena y la escucha atenta del espectador; y es el punto por el que pasan todas las descripciones del espectáculo (2000: 70).

El actor multimedia de la directora es sometido a un cambio de rol permanente: es protagonista y coro, es narrador y narrado, es personaje y cámara que lo captura. En otras palabras:

La misma metamorfosis corporal incide sobre el actor, cuya presencia física ya no es siempre la norma. Ya no se trata únicamente del actor filmado (...), se trata también del actor que toma el mando de un cuerpo virtual (...). La trasmutación física está muy adelantada (Pavis, 2000: 60).

Por eso, cuando Pavis se pregunta si es posible desarrollar una teoría del actor, su conclusión se aleja de cualquier intento por considerarlo temerario y ambicioso (Cfr.

2000: 70). No se puede estar más de acuerdo. En la medida en que Mitchell adquiere destreza en su oficio, pule un método singular en busca de la mayor claridad posible entre la emisión y la recepción que se manifiesta, en general, en la relación con sus colaboradores y, en particular, en la dirección actoral.

En consecuencia, en este capítulo se estudian, en primer lugar, los antecedentes rusos sobre los que la directora desarrolla su particular método de dirección de actores; en segundo lugar, la forma en que utiliza dicho método en su creación a través de la dramaturgia del personaje; en tercer lugar, el resultado escénico manifiesto a través de los signos propios del actor – físicos, vocales y corporales –; y, por último, el estudio de las características del actor que Mitchell requiere para la consecución de sus espectáculos multimedia, aspecto vinculante a su singular aportación sobre la escena del siglo XXI.

Es preciso recordar al lector que esta investigación es deudora del concepto semiológico de Erika Fischer-Lichte. Si bien se toman algunos términos aclarativos de Patrice Pavis y Anne Ubersfeld, Fischer-Lichte realiza una sistematización de los signos relativos al espacio y al actor más coherente con los objetivos planteados y con el contexto contemporáneo en el que surge el teatro multimedia de Katie Mitchell.

6.1. Antecedentes: la escuela rusa

Stanislavski apostó por un nuevo modelo de actor-creador comprometido con su arte cuyo método desembocase en un trabajo objetivo acerca de la verdad actoral y le permitiese encontrar estados emocionales sinceros y auténticos basados en el entrenamiento sensorial y emocional. La diferencia fundamental entre sus propuestas y las de los sistemas anteriores radicó en que al director ruso no le interesó el resultado final de la creación, sino el análisis de las causas internas que originaban dicho resultado. Era el origen de los sentimientos y su desarrollo, no su manifestación exterior, lo que llamó su atención. Stanislavski buscaba la lógica emocional mediante la creación de imágenes vivas a las que el intérprete pudiese recurrir para encarnar a su personaje. Hasta la constitución de sus teorías, los manuales de actuación se limitaban a aconsejar qué rasgos externos eran los más apropiados para la imitación de los diferentes estados de ánimo o caracteres de los personajes, con la consecuente

mecanización de una actuación carente de organicidad. Stanislavski, por el contrario, apostó por un camino en el que el actor se comportase, sintiese y pensase – es decir, existiese y viviese – con total sinceridad en el contexto de la realidad escénica, sin apariencias o representaciones. Su permanente búsqueda de verdad escénica conforma los cimientos teórico-prácticos del referente naturalista de toda la pedagogía teatral del siglo XX y son la base metódica sobre la que Katie Mitchell dirige hoy día a sus actores.

No obstante, a pesar del cambio de paradigma teatral que supusieron sus descubrimientos para el futuro del teatro occidental, el camino de Stanislavski estuvo plagado de las dudas propias de un investigador en un contexto científico insuficientemente desarrollado. Según la definición de contemporaneidad desarrollada por Giorgio Agamben:

El poeta —el contemporáneo— debe tener fija la mirada en su tiempo. ¿Pero qué cosa ve quien ve su tiempo, la sonrisa demente de su siglo? Quisiera a este punto proponerles una segunda definición de la contemporaneidad: contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien lleva a cabo la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, precisamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente. ¿Pero qué significa “ver una tiniebla”, “percibir la oscuridad”? (2011: 17).

Sirva esta visión de Agamben para reafirmar que el maestro ruso fue, sin lugar a dudas, un contemporáneo de su época. Stanislavski percibió lo arcaico de su presente, a partir de lo cual desarrolló sus teorías teórico-prácticas en torno al trabajo del actor, produciéndose el consecuente desfase entre estas y las tinieblas de su entorno. Fue capaz de ver el deterioro de un teatro obsoleto y quiso transformarlo con las herramientas que tenía a su alcance. Consciente de que para revalorizar el arte del actor debía recurrir a saberes científicos ajenos a lo teatral, con el fin de comprender los funcionamientos de la conducta humana, se acercó a la psicología conductista, a las teorías de Ribot, a la historia y a la fisiología. A pesar del escaso desarrollo de estas y otras disciplinas que le sirvieron de referente para sus investigaciones, la práctica constante, primero como actor, y después como director y pedagogo, le permitieron el análisis continuo del trabajo de sus alumnos, sus elencos y los grandes actores de la época. Las carencias científicas propias de un adelantado a su tiempo fueron

compensadas por una gran intuición desarrollada mediante la experiencia y la observación, sostén de la elaboración de sus teorías a lo largo de su vida.

Esta necesidad de búsqueda en un entorno de constantes cambios y descubrimientos permite dividir sus aportaciones en el terreno teatral en dos grandes bloques: una primera etapa en la que desarrolla los conceptos fundamentales de la relajación, la concentración, la imaginación, la memoria emotiva, la fe y el sentido de la verdad (Cfr. Stanislavski, 1968: 22); y una segunda en la que el propio Stanislavski contradice gran parte del entrenamiento emocional previo, para centrarse en el denominado método de las acciones físicas (Cfr. Stanislavski, 1997: 54). Katie Mitchell se formará en aquel naturalismo de los orígenes, apoyado en la memoria emotiva y la imaginación creadora, pero, en la medida en que evoluciona su trabajo, su referente será el método de las acciones físicas de las últimas investigaciones del maestro ruso, sobre todo en su teatro multimedia.

A grandes rasgos, este primer Stanislavski propone un método que se estructura en dos fases simultáneas: por un lado, el actor debe realizar un trabajo introspectivo de autoconocimiento o lo que vendría a denominar “el trabajo del actor sobre sí mismo” (Cfr. Stanislavski, 2003), necesario en el proceso creador de las vivencias propias para la encarnación de personajes; y por el otro, el estudio de su papel.

La primera fase establece las bases fundamentales vinculadas al trabajo personal del actor en relación con su propio pasado y con la construcción del personaje. Su célebre *si mágico* es una construcción que evoluciona a partir de este trabajo y la forma en la que el intérprete vincula sus vivencias con las emociones del personaje que encarna. El *si* es aquello que detona la creación del personaje, la pregunta que el actor se hace para desatar la acción y crear una justificación interna: ¿Qué haría yo si me viese en esta situación? Se trata de un condicionante que incita al actor a ponerse en la piel de su personaje a través de su imaginación, sensibilidad y empatía, para encarnarlo según sus hipotéticos sentimientos en el caso de verse en una situación similar.

La segunda fase aborda el estudio del texto dramático, pilar de la dramaturgia espectacular y punto de arranque de cualquier espectáculo de Katie Mitchell. Se analizan las circunstancias dadas, conceptualizadas en el capítulo 4, para ser recogidas por el actor e integradas en la construcción de su personaje. Este recibe así toda la información del autor y del director para sintetizarla y completarla a través de su interpretación.

Más tarde, el cambio manifiesto en el uso del lenguaje de los albores del siglo XX, con la irrupción del simbolismo y de las demás vanguardias europeas, fue el principal motivo que llevó a Stanislavski a replantearse su metodología en la dirección de actores. A pesar de sus avances, la limitación de su método ante las dramaturgias emergentes comenzó a preocupar al maestro, especialmente a partir de la crisis de repertorio a raíz de la muerte de Anton Chejov en 1904, quién, en binomio con el director – fructífero, aunque no siempre cordial – otorgó a la escena rusa el giro necesario en el cambio de siglo. Con el advenimiento de las vanguardias, su método sería insuficiente para la recreación de las atmósferas planteadas por los simbolistas, que ya materializaban en la escritura dramática la negación del realismo en el arte en beneficio de una síntesis del lenguaje y de la creación de personajes destilados de la realidad como referente a imitar. El valor de lo inconsciente y de la subjetividad de la mirada penetró en el arte y el teatro no se quedó al margen de este giro creativo.

Maeterlinck constituye un claro ejemplo de este movimiento, cuyas dramaturgias supusieron un tremendo reto para el director ruso, quien invitará en 1905 a su antiguo discípulo Vsévolod Meyerhold para dirigir el Teatro Estudio, dedicado a la experimentación escénica dentro del propio Teatro del Arte de Moscú. En los tres años que habían transcurrido desde que Meyerhold finalizase su formación con el maestro, ya se encontraba dirigiendo teatro experimental en Jersón y en Tiflis, donde lideró una pequeña compañía llamada La confraternidad del nuevo drama [Братство новой драмы], que producía las nuevas piezas de Ibsen, Maeterlinck y Przybyszewski. Tal y como se desarrolla en *Mi vida en el arte [My life in Art]* (1924), Stanislavski sintió que los caminos de ambos tenían un mismo fin artístico cuya dirección apuntaba hacia los nuevos lenguajes sobre la escena, motivo por el cual, a pesar de las posibles discrepancias que los acompañaron a lo largo de su vida, mantuvieron siempre una estrecha y creativa relación. Con este gesto, el que fue alumno de Stanislavski, con quien participó como actor en los primeros montajes del Teatro de Arte de Moscú y, por lo tanto, estaba formado en el naturalismo del grupo, se adhirió al movimiento experimentalista que encabezaban Maeterlinck y Brúsov con Teatro Estudio, primera alternativa escénica donde la convencionalidad y la estilización técnica tuvieron perfecta cabida.

Allí inició Meyerhold su idea de la convención consciente, principio del teatro anti-naturalista, que introdujo el simbolismo a través de un itinerario teórico-práctico de

investigación y de una toma de riesgos teatrales continuos. Para Meyerhold la figura de Stanislavski fue de una gran influencia en su evolución profesional, no solo en el desarrollo de una alternativa evolucionada de la metodología actoral propuesta por su maestro, sino en la concepción de la figura del director de escena como un creador y no como un simple organizador, cuya visión supuso un puente entre el espectáculo y el espectador, entre la obra de arte y su receptor. Esta evolución por la que transita el antiguo pupilo y su transición del realismo al simbolismo, junto al proceso diario con los actores y al trabajo invertido en la creación de un método teórico, fueron el germen de su biomecánica, entrenamiento que, a su vez, influirá en el método de las acciones físicas de Stanislavski, vinculado ya no al pasado emocional del actor, sino a su capacidad física y vocal para transmitir con claridad dicha verdad.

De este modo, si bien el trabajo personal aporta al intérprete una mayor consciencia de sus limitaciones internas – así como el entrenamiento psico-físico ha demostrado ser una excelente práctica en el desarrollo de sus capacidades vocales y corporales – la clave de lo que se ha dado a conocer como el último Stanislavski, a partir de los escritos de María Osipovna Knébel, radicó en el rechazo del uso innecesario de las vivencias personales del actor en la escena para interpretar a sus personajes. Este aspecto es el pilar de la dirección de actores de Katie Mitchell, esto es, de la aplicación del análisis del texto dramático al trabajo con el actor a través método de las acciones físicas. Este sistema, a diferencia de todos los primeros estudios recopilados del primer Stanislavski, no es exclusivo de una visión realista o naturalista de la escena. Son precisamente sus posibilidades integradoras, con independencia de la estética y la estilística del montaje en cuestión, y su vinculación con la lógica del texto dramático lo que interesa a una directora que sustenta la escenificación en la claridad comunicativa con el espectador. Dicha claridad es un objetivo común a todo su teatro, sin tener en cuenta los medios utilizados para transmitir su mensaje.

En realidad, el método de las acciones físicas no deja de ser la aplicación en el cuerpo del actor del método de análisis del texto dramático sustentado en las circunstancias dadas. La dirección de actores basada en este sistema es, por lo tanto, el objetivo principal de dicho análisis, del mismo modo que lo son el planteamiento escenográfico y de vestuario, la composición musical, la escritura sonora, la iluminación o el diseño audiovisual. De hecho, tal y como se desarrolla en el capítulo 5, cada uno de los elementos que componen la escenificación está creado a partir de la

idea de que son los actores quienes deben transitar por un espacio construido expresamente para ellos en función de dicho análisis y del núcleo de convicción dramática de quien dirige el espectáculo.

Mitchell hereda un sistema basado en el respeto profundo del trabajo del intérprete que se manifiesta en un liderazgo arraigado en la confianza de todo su equipo. Si bien es cierto que Stanislavski disponía de largos periodos de ensayos en los que protegía los procesos internos de sus intérpretes – incluso mediante convivencias a las afueras de Moscú – con los que la directora no cuenta, Mitchell defiende el sostén emocional de cada miembro del elenco. Al respecto comenta:

Si un actor comienza a hablar en la sesión de notas grupales acerca de sus sensaciones generales de ansiedad en torno al proceso general de la producción, es mejor sugerirle tener una conversación a parte una vez que la sesión haya terminado. En ocasiones la ansiedad de una sola persona puede desequilibrar a todo el elenco, mientras que el actor solo necesita algo de reafirmación. Otras veces, el actor puede estar verdaderamente conflictuado con el proceso, una escena o su personaje. Si este es el caso, lo mejor es animarle a concretar la causa específica de su preocupación, que reduzca esa sensación general a un momento específico de la acción. A partir de esa acción pueden hacer frente a sus preocupaciones tomando pequeños pasos concretos cada vez. Es preferible no ofrecer falsa reafirmación, pues no es un remedio duradero a ningún problema (Mitchell, 2009: 217).

Los intérpretes necesitan un tiempo que varía según el actor, pues cada uno se encuentra en un proceso vital único y, por lo general, construye un personaje diferente al resto. Este tiempo, del que el director dispone previamente para comprender la complejidad de la pieza, el actor lo encuentra durante el trabajo de mesa, que suele durar dos semanas en una propuesta convencional y, después, sobre el escenario, hallando las respuestas en la acción.

En este sentido, Stanislavski buscaba una forma de aislar al actor del juicio externo al que está permanentemente sometido. Sostiene que el actor, al sentirse observado, no puede dejar de pensar, en particular si no está seguro de lo que tiene que hacer. En realidad, el actor no habita sino en el cuerpo de un ser humano y, como tal, nunca deja de pensar. Por eso, la preocupación de Stanislavski radicaba en la diferencia que se establece en ese hilo que conecta un pensamiento con otro en la vida y su correspondencia sobre el escenario, sobre todo desde su punto de vista realista, desde el cual buscaba una mimesis con el referente real. La cuestión fundamental es que, mientras que en la vida los pensamientos se ordenan de forma natural y espontánea según las actividades que se realizan y la percepción del mundo que se construye en

relación al pasado y al entorno, en el escenario los pensamientos se ven condicionados por la presencia del espectador, por el artificio de cada función y por la repetición. Al actor, según las investigaciones del maestro ruso, le cuesta concentrarse en lo que dice y hace porque sus pensamientos están desordenados, dispersos y, a menudo, no tienen relación con la acción que se ejecuta. Es este fluir de pensamientos constante, condicionado por los acontecimientos presentes del personaje, lo que es preciso ordenar según un sentido y una coherencia que se encuentra siempre en el texto dramático, a través de los objetivos y de los deseos que comportan las coordenadas de los personajes, para evitar su rumbo caótico e imprevisible, hecho que confunde al actor y, por ende, al espectador.

En relación a las enseñanzas de Stanislavski, en el trabajo de mesa inicial Mitchell introduce a los actores en el análisis de los hechos y de las preguntas que surgen al respecto de los antecedentes del texto dramático y de las circunstancias inmediatas a la primera escena, para dar paso al resto del material según la estructura externa de la dramaturgia. Igual que establece el trabajo anterior con el resto de sus colaboradores, dichas respuestas se anotan en cuatro listas diferentes que suele dejar a cargo de cuatro de sus actores, siempre con el objetivo de hacerles partícipes de un proceso integrador. Para evitar que estos se centren exclusivamente en la construcción de sus personajes, sin tener en cuenta la totalidad del montaje, Mitchell realiza las primeras lecturas en círculo, repartiendo una línea a cada miembro con independencia de sus futuros roles en la narración que, en ocasiones, no adjudica hasta pasados los primeros ensayos. En esta primera fase, la directora se mantiene abierta a los posibles cambios que aportan los intérpretes sin perder de vista las resistencias que puedan aparecer durante el análisis, evitando que este se desvíe hacia el posible debate que generan las primeras dudas personales del elenco. Este proceso puede llevar tres o cuatro días, al final de los cuales se entrega todo el material de análisis a cada componente del elenco como documentación indispensable en la construcción de sus personajes.

Mitchell aconseja no prolongar demasiado el periodo de trabajo de mesa – de análisis colectivo alrededor de una mesa, de ahí el concepto – pues es en el cuerpo del actor donde se produce la encarnación del personaje. Según la directora, un exceso de racionalización puede dificultar la práctica intuitiva del intérprete, que tiende a refugiarse en lo que sabe, impidiendo el fluir de la acción a través de su cuerpo y su

voz. En su teatro convencional, Katie Mitchell dedica de diez a 14 días a este trabajo de mesa inicial, pero lo combina a diario con entrenamiento físico y vocal, e improvisaciones, que ayuden al actor a enfrentarse al miedo de los primeros ensayos. Estas improvisaciones deben fomentar la relación entre los personajes, así como ayudar a comprender el incidente desencadenante de la acción. En el caso de que existan coreografías en la pieza, se ensayan en este entrenamiento inicial, pues fomentan la relación lúdica entre los actores.

Si bien el texto es el germen de la construcción de todos y cada uno de los personajes, la memorización es un aspecto que la directora posterga hasta pasadas unas cuatro semanas de ensayos en su teatro tradicional. A partir del trabajo de mesa se improvisan acciones generadoras de esta suerte de memoria ficcional, de manera que los actores comiencen a construir el universo de la pieza, la historia pasada de sus personajes y la relación entre ellos. Tras estos primeros encuentros, sin memorizar el texto, se inicia un periodo de improvisación en torno al texto dramático, poniendo la atención en la sucesión de los eventos, que deben afectar a todos los personajes por igual, y a las intenciones particulares de cada uno de ellos, según su pasado y su visión de futuro. Como se analizará en el apartado 6.4., el proceso de creación de su teatro multimedia, especialmente una vez se establecen las bases de los *live cinema shows*, prescinde del trabajo de mesa con los actores, sustituyéndolo por la creación de biografías para los personajes, dedicando el tiempo de dicho trabajo de análisis conjunto a la resolución técnica de la complejidad de cada plano.

Para profundizar en los pasos fundamentales de la dirección de actores de Mitchell es importante comprender la paradoja de que no todas las acciones que realiza el actor son acciones físicas, a pesar de que, al ser fruto del movimiento corporal, son físicas por definición. De nuevo, las investigaciones del director y maestro ruso giran en torno a la diferencia que existe entre la acción cotidiana y la acción escénica, es decir, entre aquella habitual, condicionada o no, de aquella elaborada para ser vista por el espectador, que la traduce, la juzga, la interpreta y la reconstruye según sus criterios. Es este camino, por el que transita el mensaje, lo que interesa a la directora británica. Bajo dicha reflexión, abundan durante los ensayos y las representaciones, instrucciones minuciosas acerca del tiempo y del espacio, pues Mitchell insiste en la total dependencia de la precisión física de los actores para comunicar al espectador lo que está pasando. La actriz británica Kate Duchêne subraya la importancia de la geografía y

del momento concreto en que surge la acción en la construcción del universo de los personajes como sistema eficaz para anclar al actor a una realidad diferente a la suya personal. También menciona el clima o las sensaciones físicas como elementos determinantes para sumergirse en un estado de conciencia que deje de lado la conciencia de uno mismo. Para Duchêne este proceso tiene relación con la creación de una memoria colectiva e individual tremendamente útil para generar personajes realistas y profundos con los que el espectador pueda identificarse y para evitar la autoconciencia como enemigo principal del actor. Según la intérprete, mientras que la inmensa mayoría de los directores para los que ha trabajado no ofrecen este tipo de herramientas – bajo su punto de vista, fundamentales en la dirección actoral – Katie Mitchell dedica meses de investigación previa para brindar al intérprete este imprescindible material.

Durante los ensayos de *Women of Troy* (2007), por ejemplo, la directora invitó a los actores a construir una realidad psicológica precisa a base de completar una intensa investigación y de escribir exhaustivas líneas temporales para cada personaje de la pieza. Este planeamiento incluía un posicionamiento temporal específico en una realidad futura datada en noviembre del 2050 d.C., 16 horas después del saqueo de Troya. El transcurso de la acción acontecía desde el atardecer al anochecer. Mitchell inventó una cronología para los eventos reales, desde el matrimonio de Príamo y Hécula en el 2016 d.C., hasta el matrimonio de Deífobo y Helena en el 2050 d.C.; así como las fechas de la guerra, desde el secuestro de Helena durante en verano de 2037 d.C. hasta un detallado informe de los acontecimientos, desde que el caballo entra en la ciudad hasta el momento en el que comienza la representación. Esto es solo un ejemplo de la importancia que Mitchell otorga a la precisión en la reconstrucción realista de la obra, aunque esta sea una total invención generada para la escenificación.

La información concreta espacio-temporal es un pilar de su trabajo y se manifiesta no solo en el trabajo con el actor, que deberá conocer las fechas más relevantes de sus personajes – nacimientos, muertes, matrimonios, etc. – sino también en unas puestas en escena repletas de detalles al más puro estilo Émile Zola (Cfr. Cole, 2015: 404). A pesar de los cambios que su trabajo ha sufrido a lo largo de su carrera, su gusto por el realismo puro y la minuciosidad para transmitir la verdad dentro de la ilusión de la cuarta pared es una constante en su la poética.

6.2. Dramaturgia del personaje

Muchas son las definiciones que se hallan de la compleja naturaleza del personaje como elemento esencial de la obra dramática. Tal y como desarrolla García Tirado en su artículo *Aproximación a la construcción del personaje* (2008) este es un ente de ficción, no real, que se construye con procedimientos textuales, que se conforma a partir de sus propios hechos, cobra sentido en el contexto en el que opera y en el universo que le rodea y funciona en relación con otros personajes, estén estos presentes o ausentes (2008: 206-210). Asimismo, el personaje ha de ser un portador de sentido en sí mismo, por lo que sus acciones, tal y como ofrece el análisis de la directora, deben ser lo suficientemente significativas para que justifiquen su creación, y deben diferenciarse de las de los otros personajes.

Si la relación basculante entre el personaje y la fábula, a lo largo de la historia del teatro, es lo que ha determinado la evolución del texto dramático, las aportaciones de Mitchell serán claves en la evolución del realismo naturalista en la escena contemporánea. Caben mencionar las palabras del director alemán Thomas Ostermeier en defensa de lo que formula como el realismo comprometido de la contemporaneidad:

El realismo no es la simple representación del mundo tal y como lo vemos. Es una mirada sobre el mundo, una actitud que llama al cambio, nacida de un dolor y de una herida que se convierte en el impulso de escritura y que quiere vengarse de la ceguera y de la estupidez del mundo. La actitud del realismo es la de intentar agarrar las diversas realidades y reconfigurarlas, darles forma. Esta actitud quiere provocar el asombro ante lo reconocible. Mostrar los procesos, es decir, que una acción conlleva consecuencias. Se trata de la implacabilidad del mundo, cuando esta implacabilidad entra en escena, el drama nace (2016: 1).

Tal y como recoge Pavis, en determinadas épocas – como en la tragedia griega – la acción es el elemento principal del texto dramático:

La acción es la consecuencia secundaria y casi superflua de un análisis *caracteriológico* (...), o de un modo más preciso en la tragedia francesa del siglo XVII (...). Es lo que más tarde con la estética naturalista, donde, ciertamente, el personaje ya no es definido idealmente y en lo abstracto, sino que sigue siendo una sustancia (...) que se basta a sí misma y solo se mezcla con la acción en tanto que consecuencia y sin poder incidir libremente en su desarrollo (Pavis, 1998: 335-336).

Este matiz es fundamental en la dramaturgia del personaje de Katie Mitchell, pues es la acción lo que determina el comportamiento de unos personajes con los que el

espectador debe, si no identificarse, al menos empatizar para garantizar el éxito de la experiencia teatral que se propone. La vinculación imprescindible entre el personaje y la idea que el ser humano se forja en cada momento histórico de sí mismo es la clave para abordar su lectura contemporánea. Esto, en el teatro multimedia de Katie Mitchell, se aprecia en el diagnóstico de una depresión postparto a la protagonista de *Die Gelbe Tapete* (2013) o en la desconexión emocional y el comportamiento obsesivo sexual de Richard en *La maladie de la mort* (2018), aportaciones de la directora que no se contemplan en ninguna de las novelas originales. La forma concreta que los personajes adoptan manifiesta unas constantes que devienen del contexto político, social y artístico del momento en el que se genera la escenificación, pero también de la mirada y la lectura particular de Mitchell. Esta es la razón por la que, en palabras de Robert Abirached:

La desaparición y supervivencia del personaje no dependen de una decisión individual, sino del estatuto que una sociedad reconoce, en su funcionamiento cotidiano, a sus fetiches, a sus imágenes, a sus juegos y a su teatro (1994: 369).

Por tanto, el personaje, en su construcción, debe ser caracterizado según un principio básico de lo que Hormigón denomina como síntesis selectiva (Cfr. 2008: 19), aquella que impulsa a escoger, dentro de la infinidad de rasgos que podría tener el personaje, aquellos que son más relevantes para lo que con él se desea contar. Esta selección tiene relación no solo con la voluntad artística del autor, sino con las características más relevantes de la teatralidad del momento, aspecto fundamental para la intervención dramaturgica de los personajes en el teatro multimedia de Mitchell.

El proceso de selección selectiva con el que la directora construye a los personajes es modificado a la hora de hacer una lectura contemporánea de estos, relegando a un segundo plano rasgos heredados de la teatralidad del momento en el que se escribió la pieza en cuestión, sea esta o no dramática, y seleccionando otros que lo vinculen al espectador contemporáneo. Si bien el personaje literario-dramático y el personaje escénico poseen ambos la relación con el soporte textual como denominador común, es necesario reparar en que la dramaturgia de Mitchell no se limita al análisis textual o al plano meramente literario del texto dramático. El análisis dramaturgico tiene como objetivo la escenificación, por lo que todo el estudio de la directora referente al personaje se encamina hacia su creación escénica, nunca al análisis literario-

dramático. La diferencia entre ambos queda delimitada por Juan Antonio Hormigón. Se entiende el primero como:

Una entidad de ficción que se hace presente en el espacio y tiempo de una representación teatral y que se extingue con ella. Su existencia es fruto de la conjunción de unos materiales previos de carácter literario y de la participación activa de un actor en el marco concreto y específico de un proyecto de escenificación (2008: 24).

Mientras el segundo se describe como:

Un instrumento para construir un discurso cuya pretensión es la de erigirse en microcosmos del mundo, tamizado por sus filtros y criterios particulares (...). Resultado de las vivencias personales y de sus relaciones con su tiempo, desde la ideología profunda y real, no la aparente, que nutre su conducta, hasta las concepciones estéticas que articulan su trabajo creativo (...). Es solo una realidad virtual en la mente del lector que no alcanzará su existencia y expresión material sino en una representación concreta. Es una posibilidad, una propuesta, un substrato evocativo cuya emergencia a la realidad escénica precisa de un actor que habite el espacio físico y conceptual de la puesta en escena (2008: 13-14).

Bajo la visión naturalista, la creación de los personajes compete tanto al actor como al director de escena: al primero por materializar, dar forma y fondo, a fin de cuentas, aquello que el autor solo expresa a través del texto; y al segundo por encauzar toda la información presente y organizar los signos actorales sobre el escenario. Del mismo modo que la función del director no es encarnar a los personajes, tampoco el actor debe asimilar toda la información que contiene la dramaturgia, a pesar de ser el creador de su propio arte. Dicha información sobre los personajes debe ser ordenada partiendo del texto, pero, según la experiencia de Stanislavski asimilada por Mitchell, el actor no debe sentirse nunca abrumado por un exceso de información, imposible de incorporar en el trabajo de mesa dedicado al estudio de la dramaturgia.

El objetivo fundamental del análisis activo es establecer el orden, el origen y los motivos de cada cambio y de cada acción sobre el escenario, con su consecuente influencia sobre la evolución de los personajes. Esta definición racional de los cambios en la acción se traduce en la asimilación a través del cuerpo de actor en un proceso de ensayos en el que confluye el territorio narrativo de la pieza con el propio territorio del personaje. Es durante el proceso de ensayos que el intérprete asimila dichos cambios y los materializa a través de las acciones, que se caracterizan por su precisión según el referente de las circunstancias que rodean a los personajes. No siempre el número de cambios narrativos de la escena coincide con los cambios de cada personaje, sin

embargo, nunca serán inferiores a los principales sucesos narrativos, pues estos deben modificar en mayor o menor medida a cada uno de los personajes del drama.

No obstante, la atención jamás esta puesta en la forma, sino en el fondo. En otras palabras, el foco se dirige a la intención que vertebra la expresión del actor. Mitchell describe dicha intención como “aquella palabra o expresión que explica lo que el personaje quiere y de quién lo quiere conseguir” (Cfr. 2009: 62). Durante el proceso de creación estas intenciones se modifican con base en los sucesos de la fábula, por lo que su análisis en el texto fuente es la columna vertebral de la construcción del personaje. Cuando la directora identifica las intenciones ahonda bajo la superficie de las palabras para hallar la corriente de pensamiento que subyace al texto, es decir, los deseos o los miedos ocultos que las motivan.

En este sentido, tal y como plantea Vassiliev, el acontecimiento inicial, estudiado en el apartado 4.5.3., es fundamental para la creación de la acción psicológica de cada personaje. Es el que arranca la dinámica de la obra, razón por la cual Mitchell le presta especial atención, reflejándolo en cada una de las biografías de los personajes y reforzándolo a través de los distintos signos en la escenificación. Fijar el incidente que arranca la acción es inherente a la determinación del conflicto que genera la incertidumbre como elemento clave de la estructura dramática clásica:

Lo que más nos importa de un incidente desencadenante es que abra el conflicto y sea capaz de desarrollar dramáticamente muchas posibilidades potenciales que estaban ocultas en la situación inicial (Alonso de Santos, 1999: 144).

A partir del momento en que estalla el incidente se abren varias posibilidades dramáticas que se hallaban latentes en la situación previa, hecho que la directora británica traslada espectacularmente a todo tipo de textos fuente – no solo los clásicos – para otorgar verosimilitud a cada uno de los personajes y a sus circunstancias y sumergir al espectador en una experiencia teatral que despierte su curiosidad y atención. Mitchell encuentra en el texto postdramático de Elfriede Jelinek, *Schatten (Eurydike Sagt)*, unos espacios y unos personajes con los que el público pueda empatizar, pues, a pesar de que la fábula encierra el aspecto sobrenatural del mito, la mirada de la directora se centra en la conexión humana, profunda y cercana con el viaje de sus protagonistas. Puesto que cada personaje tiene su discurso, los cambios y su reflejo en las acciones son diferentes para cada uno y definen sus conflictos particulares. En su *Teoría del drama* (1991) Kurt Spang señala cómo los sucesos se vinculan a la no voluntad del cambiar la

situación por parte de los personajes, consecuencia que deriva en su incapacidad de decidir. Autores como Chejov o Strindberg adquieren una especial relevancia, pues su “fuerza expresiva (...) [deriva] del estatismo de la situación y de la real o imaginaria incapacidad para reaccionar” (Spang, 1991: 109).

Según Alonso de Santos “en una obra teatral pueden existir distintas clases y niveles de conflicto, siendo el principal aquel que llega hasta el final de la ficción, canaliza la lucha de los protagonistas, y encarna el tema profundo de la obra” (1999: 114). Ya sea este conflicto interno, como en *Reise durch die Nacht* (2012); de relación, como en *Fraülein Julie* (2010); de situación, como en *The Forbidden Zone* (2014); de conflicto social, como en *Wunschloses unglück* (2014); o incluso sobrenatural, como en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), Mitchell analiza siempre y detecta el conflicto principal para otorgarle una especial relevancia en la acción de los personajes, de manera que al espectador le llegué con nitidez la jerarquía de todos los posibles conflictos presentes en cada pieza. Puesto que el conflicto es la herramienta básica de la dramaturgia – ya que determina tanto la configuración de la fábula como la construcción de los personajes y su relación con el espectador – todas y cada una de las acciones que suceden sobre el escenario deberán mostrar con la mayor claridad esta lucha incesante de sus personajes. Ninguna acción, por pequeña que sea, puede ser gratuita, pues esas fisuras confunden al espectador y le alejan del drama en el que habitan los personajes.

Según Yves Lavandier:

Es posible que el conflicto sea el corazón del drama porque es el epicentro de la vida que, por cierto, la dramaturgia imita. Se puede incluso avanzar que es el conflicto, o su perspectiva, lo que mueve a personas y animales. Sus acciones primeras tienen por objeto evitar el hambre, el frío y el dolor físico o mental (...) La presencia del conflicto aporta veracidad a una obra dramática (1997: 49-50).

Lavandier también resalta la atracción que el conflicto dramático desata en el espectador y su consecuente aumento de placer estético y emocional por la espectacularidad que conlleva. El conflicto es esencial para la identificación con el personaje que sufre la peripecia y, por lo tanto, para que se produzca la empatía y la *catarsis*. Es solo a través de su vinculación con los personajes que el espectador puede conectar con su propio dolor y cuestionarse, de ese modo, el mundo que le rodea:

El espectador se interesa más por el personaje que vive el conflicto que por los demás. Hay algo de compasión en ese interés. Y ese vínculo, que puede ser muy fuerte, viene de la emoción. Cuando la emoción que vive la víctima del conflicto es percibida por el espectador, se crea entre ambos una fuerte identificación (...) Y ello independientemente de la simpatía o la antipatía que el personaje pueda transmitir (Lavandier, 1997: 53).

Dentro de los sucesos principales de cada pieza el clímax tiene una especial relevancia en el terreno de las acciones físicas que construyen a los personajes. Este se entiende, según la definición de Marchese y Forradellas, como aquel momento de mayor intensidad dramática dentro de la fábula, el punto de máximo interés. Por contraste, el anticlímax es “el trozo de discurso que se extiende entre el clímax y el cierre” (1986: 190). La directora apoya este momento a través de acciones que contrastan en un estallido imprevisible de sus personajes, de manera que salgan a la luz sus verdaderos deseos o intenciones y todo su proceso interior quede reafirmado por un gesto claro para el espectador. La perpleja mirada final de Orpheus hacia Eurydike en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) o la patada final que la protagonista le propina al personaje masculino en *La maladie de la mort* (2018) son dos ejemplos de acciones claras y contundentes que desembocan en el final del drama y que se subrayan ofreciendo al espectador sus múltiples perspectivas. A través de la iluminación, la música y el sonido se refuerzan estos momentos clave de la fábula, pero siempre es la búsqueda de una acción veraz el punto de inflexión sobre el que giran el resto de los signos. Este clímax vendrá dado por el suceso final al que se le da un subrayado escénico particular, de manera que aquellos momentos clave de la fábula reflejen los puntos de inflexión de todos los personajes a través de sus acciones físicas.

A través del análisis de la pieza, Mitchell evidencia los procesos de la evolución dramática. Igual que la estructura externa puede dejar ver el paso del tiempo o los cambios de lugar, dichos procesos se constituyen de situaciones, secuencias y cambios provocados tanto por motivos internos como externos. Son dichos cambios en las acciones de los personajes los elementos que revelan cualquier modificación de las circunstancias y, por tanto, de su proceso interno. Lo fundamental radica en la definición de esos momentos en la dramaturgia espectacular y su organización según su relevancia en la narratividad a partir del núcleo de convicción dramática, de manera que todos los signos, ya sean acústicos o visuales, apoyen dichos cambios según su prioridad. Dicha división por sucesos, que ya se analizaba en el apartado 4.4., compone

una cadena de acontecimientos que se ha de plasmar externamente, mediante acciones más o menos visibles o audibles de manera que el espectador no encuentre incongruencias que le abstraigan de la experiencia teatral que se le propone.

También existen dos aspectos determinantes para la futura selección del reparto: los pensamientos que los personajes tienen sobre sí mismos y las relaciones que establecen con los demás personajes (Cfr. Mitchell, 2009: 68). Estos aspectos entroncan con la idea de monólogo interior y con la construcción de las biografías de cada uno de los personajes, pues son los hechos de su pasado ficcional los que determinan su pensamiento y la imagen que tienen de sí mismos, más allá de la que ofrecen al mundo y a los diferentes personajes que les rodean. A pesar de que la directora lo traduce como pensamientos, desde un punto de vista psicologista lo que pretende es ahondar sobre sus creencias inconscientes para otorgarles la profundidad y la complejidad propias del referente real.

A los escasos conocimientos que se tenían del ser humano y de sus mecanismos psicológicos cuando Stanislavski desarrolló sus teorías actorales, Mitchell añade, en primer lugar, la visión del hombre como fruto de las condiciones de su contexto familiar, y, en segundo lugar, de su entorno social. El objetivo es que el espectador tome conciencia de su propia contradicción y de la inconsciencia personal de la que es esclavo. El proceso de elaboración de este material biográfico sigue la misma metodología que utiliza para contextualizar la pieza y la acción. La directora parte de cualquier referente textual evidente que el personaje exprese sobre sí mismo o sobre los demás personajes para, posteriormente, desarrollar aquellos interrogantes que la lleven a plasmar en listas concretas los principales sustantivos y adjetivos que conecten al personaje con sus traumas inconscientes, según su pasado ficcional. La elaboración previa de las biografías será determinante para añadir profundidad a los personajes.

Del mismo modo que sitúa cada pieza en un momento y una geografía concretas, con independencia de si el texto fuente es explícito al respecto, para la directora es fundamental ofrecer esta información biográfica a sus actores. Se trata de elaborar no más de tres folios con la información más relevante de la vida de los personajes, esto es, de desarrollar de manera clara y concisa los acontecimientos sobre los que se edifica su personalidad ficticia en coherencia con los sucesos del texto dramático (véanse Anexos III y IV). Esta información contempla las circunstancias dadas por el autor, completándose según la adaptación o intervención del texto fuente. Cuenta Nick

Fletcher que, cuando trabajó por primera vez para Katie Mitchell en la producción de *A Woman Killed with Kindness* (2011), los actores recibieron la información básica biográfica en torno a sus personajes el primer día de ensayos, para completarla en un riguroso trabajo de mesa que duró aproximadamente dos semanas. Si bien es cierto que Mitchell solía delegar la construcción de estas biografías en los actores al principio de su carrera, a modo de tarea durante el proceso de ensayos, hace por lo menos dos lustros que defiende esta labor como parte indispensable del trabajo del director, quien se vale del autor vivo o del dramaturgista para su elaboración. Según la directora:

Los directores a menudo evitan preparar información acerca de los personajes de sus obras, pues sienten que este es terreno del actor y por tanto un aspecto del texto que no puede ser explorado antes de que comiencen los ensayos. No obstante, una preparación rigurosa de las biografías de los personajes asegura una dirección alineada de los actores y evita perder el tiempo de caminar por pasillos a ciegas (2009: 24).

Siempre que es posible, Mitchell trabaja junto a los dramaturgos para mantener la coherencia entre los sucesos de la pieza y el pasado de los personajes. De esta manera evita los malos entendidos o las visiones extremadamente subjetivas por parte de los intérpretes, pues su interés principal estriba en la claridad del mensaje que se le transmite al espectador. A pesar de que este trabajo es susceptible de sufrir cambios durante el proceso de construcción del personaje, la directora plantea un punto de partida común y establece un primer vínculo entre lo que ella quiere, lo que el actor construye y lo que el espectador recibe.

En el caso concreto de *La maladie de la mort* (2018) las biografías fueron una construcción que se creó en función del núcleo de convicción dramática de la directora, así como de la lectura concreta y contemporánea de la novela de Marguerite Duras que realizó junto a la dramaturga Alice Birch. Al trasladar el texto fuente al año 2017, para tratar el tema de la pornografía y de la insensibilización del hombre contemporáneo, los personajes adquirieron unas características que les alejaban del imaginario de Duras, pero que establecían un puente con el contexto del espectador. La decisión de que Ella⁷⁷ fuese una trabajadora sexual o de que Él no fuese homosexual, hechos que se alejan de la visión de Duras, condicionaron la construcción de los personajes. La biografía les

⁷⁷ Marguerite Duras se refiere a los protagonistas de su novela *La maladie de la mort* como *elle* y *vous*, de manera que la narración se dirige al personaje masculino en segunda persona del singular y al femenino en tercera persona del singular.

ofreció el contexto del texto dramático elaborado por Birch y proporcionó el material básico sobre el qué Laetitia Dorsch y Nick Fletcher construyeron sus personajes.

Tanto Fletcher como Duchêne, intérpretes que han participado en montajes convencionales y en creaciones multimedia de la directora, acusan una considerable diferencia en el proceso de dirección de actores utilizado según los medios, no así en el método naturalista que los sustenta. A la fragmentación fabular propia del cine, cabe añadir: la interpretación de los personajes por dos o más actores, la capacidad de interpretar tanto en presencia del público como ante la mirada de la cámara, la manipulación de objetos, la creación sonora en directo y la operación de las cámaras. Ante semejante despliegue de habilidades, el intérprete ha de ser suficientemente generoso para delegar el placer emocional que le otorga la encarnación lineal de personajes en beneficio de la escenificación, de manera que su experiencia sea menos personal y solitaria, y más vinculada a la reconstrucción técnica del global de la pieza.

Dado este contexto multimedia y la necesidad de lograr unas interpretaciones realistas por parte del elenco, se hace evidente el valor que deposita la directora sobre la investigación y la elaboración de las biografías de los personajes. De ahí que el proceso habitual de trabajo de mesa se haya sustituido por la entrega de dichas biografías al comienzo de los ensayos, junto a la línea temporal y a la división de los sucesos (Anexo IX).

Para evitar caer en la subjetividad de favorecer unos personajes en detrimento de otros, Mitchell trabaja sobre cada biografía en el orden en que aparece en el *dramatis personae*. Puede existir mucha información en torno a algunos personajes, como es el caso de *...some trace of her* (2008), al tratarse de una novela en la que el autor profundiza exhaustivamente sobre la psicología de cada uno de los protagonistas; o apenas información, como sucede en el caso del personaje de Kristin en *Fräulein Julie* (2010), en la dramaturgia visual de *Wunschkonzert* (2008) o en el texto postdramático de *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016). A pesar de que Mitchell procura mantenerse equidistante con todos los personajes, son estos últimos, con apenas información por parte de sus autores, sobre los que la directora deposita su particular visión, procurando siempre, eso sí, construir unas personalidades en coherencia con el texto dramático, de ahí su interés por trabajar en colaboración con sus dramaturgos y dramaturgistas.

Uno de los parámetros fundamentales en el proceso de creación de los personajes en su teatro multimedia es la intervención dramática en la construcción

fabular fragmentada con vistas a una escenificación influenciada por la técnica de montaje cinematográfico. Mitchell no configura la narración desde la evolución lógica y encadenada de sus acciones, sino desde la fragmentación propia de una cultura de la imagen en la que los saltos temporales y espaciales dan paso a los momentos más relevantes de la fábula. Los ejemplos de Rhoda en *Waves* (2006), de Fräulein Rasch en *Wunschkonzert* (2009) o de Clara y de Claire en *The Forbidden Zone* (2014), son muestras evidentes de espectáculos en los que la directora se apoya en las posibilidades que le ofrece la fragmentación para mostrar solo aquellos eventos que desencadenan el suicidio final de sus protagonistas. En *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) y *La maladie de la mort* (2018) Mitchell ofrece aquellos hitos clave en el proceso de liberación de sus personajes femeninos. Este aspecto que acompaña a la directora desde la escenificación de *Waves* (2006) será un elemento significativo de su poética en todos y cada uno de sus espectáculos multimedia, elemento fundamental en la dirección de sus actores.

La información biográfica le permite al actor disfrutar del juego escénico de mostrar solo aquellos momentos relevantes en la vida de su personaje y de concentrarse en un método que busca la claridad de la acción y su vínculo con la narrativa. Esta fragmentación le posibilita entrar y salir del juego escénico, de manera que el intérprete se convierte en co-creador de la escenificación multimedia en su sentido más amplio. La experiencia que tiene el actor multimedia supone un giro con respecto a la linealidad a la que está habituado y desemboca en un disfrute escénico más relacionado con su destreza actoral que se manifiesta en su capacidad de concentración, su habilidad para la multitarea, su talento imaginativo, su confianza en el trabajo en equipo y su profundo sentido de la verdad.

El interés de Mitchell por los pensamientos y sentimientos que vinculan a unos personajes con otros también es un aspecto importante de la aplicación del método de las acciones físicas a la construcción de sus personajes. En la dramaturgia contemporánea la concepción del texto teatral sufre una evolución tal que la relación entre los personajes o su vínculo con la acción dramática no siempre son claros. La directora lleva a cabo un proceso dramático en el que se busca aquella profundidad, coherencia y peso específico de sus personajes. Si el texto en cuestión no ofrece este material en torno al vínculo que existe entre estos, la directora lo crea junto a sus dramaturgos, de manera que se establezca un esquema claro de las relaciones que

existen entre ellos. Dicho esquema no se aborda tanto desde el punto de vista actancial⁷⁸ del binomio protagonista-antagonista en relación con la acción, los objetivos y los deseos, sino bajo la perspectiva de la búsqueda de claridad en la recepción y bajo el objetivo catártico, de donde se deduce esta necesidad de desarrollar y esclarecer los pensamientos que cada personaje tiene del resto, subrayando aquellas contradicciones que les aporten profundidad.

En la dramaturgia moderna se da un giro importante en la construcción de textos dramáticos, donde la acción y el silencio sustituyen a la palabra y la presencia humana, el signo y los elementos de significación le ganan terreno a lo dicho. Tal y como concluye el filósofo Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*: “Sobre lo que no se puede hablar, hay que guardar silencio” (2007: 151); callar allí donde el lenguaje no alcanza, de manera que sea el propio silencio lo que otorgue la profundidad a cada palabra, pues resulta absurdo reiterar con palabras lo que puede suceder sin ellas. Los dramaturgos, inmersos en la contemporaneidad de una cultura de la imagen, huyen de lo superfluo y redundante del lenguaje en beneficio de la nitidez de lo expresado a través del silencio. La autonomía de la expresividad del silencio entronca con el análisis textual naturalista y su praxis a través del método de las acciones físicas en el teatro de la directora Katie Mitchell. A nivel actoral, a partir de los descubrimientos de Stanislavski, existe un deseo visible de desprenderse de todo tipo de filtros, clichés y máscaras que alejan al actor de una interpretación sincera, auténtica y verdadera. Es el silencio y su revalorización sobre el escenario lo que redirige la mirada hacia la organización del pensamiento del actor y su reflejo consciente en la acción, pues la verdad se manifiesta en el silencio, sin posible refugio, es decir, en lo inexpresable.

Es necesario subrayar que este silencio tiene una cualidad diferente a lo que Stanislavski denominó como el subtexto, concepto que, siguiendo al director ruso, Alonso de Santos define como: “la información oculta que lleva consigo el lenguaje verbal (...) que enriquece el contenido del lenguaje con su referencia a distintos planos y dimensiones de la ficción que el texto no aporta directamente, pero que permite y sugiere” (Alonso de Santos, 1998: 327). Mientras que en el subtexto se oculta algo que puede ser dicho, cuyas razones de dicho ocultamiento tienen relación con los objetivos

⁷⁸ Según Pavis: “El código actancial da la clave a todos los movimientos escénicos que percibimos” (1976:96). Efectivamente, este es un modelo válido aplicable a cualquier forma de teatro que se adapta a la gran complejidad del universo dramático clásico: en cualquier obra de teatro encontramos una fuerza inicial que lanza la acción en una dirección determinada, a la que se opone otra fuerza que impide u obstaculiza el desarrollo de la inicial.

y deseos de los personajes, lo inexpresable no se puede ocultar, pues su definición abarca lo oculto. Lo inexpresable, empero, solo encuentra dos formas de manifestarse: bien a través de la lógica en el ámbito del mundo y del lenguaje, hablando de otra cosa; bien a través de la mostración mística mediante la ostentación del silencio, frontera que separa el mundo, su lógica y su lenguaje, de lo indecible. En la medida en la que Mitchell se adentra en la manifestación de lo inexpresable de una corriente teatral, reflejada a través de autores como Elfriede Jelinek y Franz Xaver Kroetz, o del trabajo dramaturgístico de Alice Birch y Duncan Macmillan, se preocupa cada vez menos del subtexto de sus personajes, para otorgar prioridad a esa corriente de conciencia más relacionada con la palabra inconsciente o con la mostración mística desarrollada por Wittgenstein, a través de las acciones físicas de los personajes.

El propio Stanislavski solía decir: “No me copiéis a mí. Copiad la naturaleza” (1968: 183). Vassiliev subraya la importancia de conocer la técnica naturalista primero, para después cruzar sus fronteras y proyectar la mirada propia del creador:

Todos los que nos formamos en las escuelas de Rusia empleamos el sistema Stanislavski, porque es un fundamento. Si voy a una clase de pintura tengo que empezar por dibujar un modelo clásico. Nadie ha inventado nada nuevo. Después ya se puede ser Picasso. Stanislavski es la metodología. Allí está todo pensado y es exacto, aunque esto no quiere decir que no deba evolucionar. Pero si prescindo del sistema diré a mis actores yo tengo mucho talento, vamos rápido a ensayar no sea que el talento se me acabe (1999: 169).

En el teatro multimedia de la directora, la fragmentación de la trama y el desdoblamiento de la interpretación de los personajes requieren de una capacidad minuciosa por parte del actor para transmitir el hiperrealismo a través de las acciones. La precisión de la cinética y la proxemia es lo que le llega al espectador, y este, a su vez, traduce en su cabeza, junto al resto de los signos, otorgando sentido a lo que ve y escucha. Es en este sentido en el que Mitchell recurre y hace propio el método de esta última fase de investigación de Stanislavski, pues sus primeras teorías son del todo imprevisibles y casi imposibles de recrear un día tras otro sobre el escenario.

Es por tanto la acción concreta y específica según el análisis del texto dramático la clave en la construcción del personaje para la comunicación clara y precisa con el espectador. De ahí la vigencia de un método que, a pesar de haber tenido una menor trascendencia que las primeras investigaciones del maestro Stanislavski, ha perdurado a lo largo de las tres generaciones de las que Mitchell es heredera directa. En el apartado

6.4. se desarrollará en mayor profundidad la influencia de este modelo de dirección de actores aplicado a su teatro multimedia, aportación singular de la directora.

6.3. El actor como signo

En el teatro solo es necesario que aparezca un actor sobre el escenario para que el espectador reciba suficiente información que le lleve a identificarle con una idea según sus propios referentes. En otras palabras, el creador de imágenes se vuelve imagen, puesto que el actor es emisor y a la vez signo en sí mismo. Este hecho se hace ostensible en el teatro multimedia objeto de estudio, donde los cambios del intérprete de un fragmento a otro de la fábula son visibles al espectador. El receptor es capaz de ser testigo del proceso de la creación a la vez que, mediante la fuerza creativa de su imaginación, elabora un segundo mundo según la compleja relación de signos del espectáculo. Howard Lawson definió la cualidad del arte dramático como la posibilidad que tiene de “transformar la imitación de una acción en una nueva experiencia creadora, en una visión y una revelación que comparten los actores y el público” (1936: 103). Desde el punto de vista del receptor, en el momento en que da comienzo el espectáculo, su realidad cotidiana da paso a la realidad escénica, de forma que todo aquello que constituye dicha realidad adquiere un significado añadido respecto a su función directa.

Estas dos dimensiones, habituales en el teatro convencional, entroncan con el método semiótico desarrollado por Erika Fischer-Lichte que examina el código teatral en el plano del sistema, agrupando así el repertorio de signos posibles entre los acústicos y visuales; los transitorios y los de mayor duración; así como los relativos al actor y los relativos al espacio. Describe:

Partiendo de las condiciones mínimas del teatro. Por un lado, A encarna a X, mientras S lo presencia, y la descripción general de que A actúa aquí con un determinado aspecto físico y de una manera específica; y por el otro se puede citar los siguientes signos como posibles signos del teatro: ruidos, música, signos lingüísticos, paralingüísticos, mímicos, gestuales y proxémicos, máscara, peinado, vestuario, concepción del espacio, decoración, accesorios e iluminación (1999: 40).

Lo interesante de esta sistematización, de cara a la dirección de actores, es hallar aquellos elementos comunes relativos al intérprete que conforman la poética del teatro multimedia de Katie Mitchell. No se trata de analizar cada pieza de forma aislada, sino de hallar la coherencia en los signos actorales, su evolución y sus singularidades a lo

largo de los 13 años que comprende este estudio y que corresponden a los 13 montajes objeto de estudio.

En la línea propuesta por Fischer-Lichte, se ha dividido el análisis entre lo relativo al espacio y lo relativo al actor. Analizados los signos del espacio en el capítulo 5, a continuación, se sistematizan solo aquellos relativos al actor. En virtud de ello, en primer lugar, se estudian aquellos signos relacionados con el aspecto del actor, como lo son el vestuario, el maquillaje y la peluquería; en segundo lugar, los signos relacionados con la voz del actor, es decir, los acústicos lingüísticos y paralingüísticos; y, por último, los signos cinéticos y proxémicos.

6.3.1. Signos físicos del actor

Como primer aspecto a contemplar en este tema dedicado a la dirección de actores se ofrecen en este apartado las líneas generales de aquellos signos que denotan el aspecto del actor y su función simbólica dentro el teatro multimedia de la directora. Al encontrar una mayor vinculación con el resto de signos visuales que se engloban dentro de la plástica escénica, se aborda en primer lugar la caracterización⁷⁹, a pesar de que en el proceso de construcción de los personajes no sea el primer elemento con el que trabaja la directora. El vestuario, la peluquería y el maquillaje son el resultado de la investigación anterior y de los primeros ensayos junto a los actores. Aunque el aspecto externo del actor como signo se vincula también con el espacio escénico – en armonía o contradicción coherente – Mitchell prioriza el diálogo entre el actor y la construcción de su personaje, manifiesta a través del diseño de su vestuario, peluquería y maquillaje. En realidad, como ya se ha visto, la coherencia estético estilística de los diferentes elementos que componen la escenificación es el resultado del análisis previo y de la horizontalidad en la gestión de sus equipos. Por lo tanto, si se toma al actor como signo de la escenificación, su aspecto es un signo omnipresente que arroja multitud de información, desde su estatus social, hasta su estado de ánimo. Es por esta razón por la que, aunque no se puede desvincular este signo del contexto de la escenificación, se erige como primer elemento de análisis en el bloque del actor como signo.

Si los signos acústicos relativos al actor, así como los corporales, cinéticos y proxémicos, son una manifestación del presente cultural, esta afirmación no se aplica en los signos relativos a su caracterización, que tienen una mayor relación con la

⁷⁹ Se entiende como el conjunto de signos que abarcan el aspecto del intérprete: peluquería, vestuario y maquillaje.

dramaturgia del espacio y sus diversos elementos. A pesar de que la directora lleva a cabo todo un proceso de análisis con el fin de generar comportamientos veraces y acordes con el espacio y el tiempo dramático, son estos aspectos externos el primer signo que el público ve, junto con la escenografía, de los que extrae numerosa información que identifica al personaje a través del material, el color y la forma, en el caso del vestuario, y de la cantidad, el color, el estado y la longitud, en relación con el peinado. El cuidado de dichos signos es otro de los pilares claves de Mitchell, que busca en el detalle que le ofrecen los primeros planos la mayor verosimilitud con el referente real. La actriz Laetitia Dorsch, por ejemplo, engrasaba su cabello con aceite antes de cada representación de *La maladie de la mort* (2018) para generar una mayor verosimilitud con el momento del día en el que se desarrolla la fábula y para no perder la concordancia con las imágenes pregrabadas en las que se adentra en el ascensor del hotel o en la ducha de la habitación.

Con este planteamiento, es habitual que el responsable del diseño de vestuario, junto a la peluquería y al maquillaje, sea el creador del diseño escenográfico. Como colofón a la materialización de los personajes y su entorno, existe una intención de aunar armónicamente la estética y estilística de la escenificación, de manera que la visión plástica final de todo el conjunto se deposite sobre un mismo diseñador. Esto no impide que el escenógrafo trabaje junto a otros diseñadores, como en el caso de la colaboración de la escenógrafa Luzzi Clachan y la figurinista Sussie Juhlin-Wallen para aunar la estética oscura y metálica del rock en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), generando la armonía entre ambos signos visuales: el espacio escénico y el aspecto de los personajes. De este modo se crean relaciones especiales entre los trajes de los personajes y la escenografía que pueden referirse a la atmósfera y al ambiente general de la escenificación o a determinadas ideas simbolizadas en esta. A parte de representar la individualidad y los aspectos sociales de los personajes, el vestuario, la peluquería y el maquillaje son capaces “de ejercer toda una serie de funciones simbólicas adicionales” (Fischer-Lichte, 1999: 183). Los ocreos y los claroscuros como manifestación de la tristeza de Fräulein Rasch en la escenografía y el vestuario de *Wunschkonzert* (2009), del diseñador Alex Eales, es un ejemplo de cómo se transmite el mundo interno de la protagonista en el diseño plástico de la escenificación.

Sin perder de vista el realismo de la directora, el diseño de vestuario, peluquería y maquillaje del actor en su conjunto ofrecen, de un solo vistazo, información acerca del

sexo, la nacionalidad, la profesión, el estrato o la agrupación social a la que pertenecen los personajes, el estado civil, la edad, y la situación en la que se hallan. Con tan solo el uso de un velo sobre el rostro de Natasya Filipovna en *...some trace of her* (2008), sinécdoque del signo, el espectador identifica el día de su boda.

En el teatro multimedia, el vestuario y la peluquería pueden separar las funciones de los regidores y operadores de cámara, de aquellas de los intérpretes, aunque esta distinción no se llevará a cabo hasta que se limiten los roles y el actor deje de manipular las cámaras a partir de *Reise durch die Nacht* (2012). En cualquier lugar, con independencia de la información que aportan los signos propios del aspecto del actor, sobre el escenario siempre pierden su función práctica, puesto que remiten a información simbólica. Así se delimita el clima, la estación y el paso del tiempo en *Waves* (2006), las diferentes generaciones en *The Forbidden Zone* (2014) o el periodo de la historia en *Fräulein Julie* (2010), de manera que, como es obvio, un abrigo que sitúa la acción en invierno, no tiene la función de apaciguar el frío del actor.

Hattie Morahan encuentra una gran diferencia con otros directores en las anotaciones que Mitchell suele entregar a los intérpretes tras los ensayos y las funciones. Afirma que la directora pide claridad y exactitud a la hora de transmitir el clima, la estación del año o la hora del día, evitando generalizar los estados de ánimo, como puedan ser la tristeza o la alegría. Dichos estados de ánimo afectan físicamente a quien los padece – puede pedir un mayor dolor en el costado izquierdo o una incapacidad para concentrarse en una tarea específica – pero nunca se enfoca en el resultado anímico en sí, pues considera que apuntes tan vagos y generales solo producen una interpretación igual de vaga y general. El vestuario es, en este sentido, un elemento clave en la comunicación de todos estos datos al espectador, pero lo es en la medida en que subraya el trabajo previo, físico y vocal del actor. No ilustra, sino que forma parte de un todo sobre el que los intérpretes se apoyan en la construcción de sus personajes. La decadencia de la protagonista de *Die Gelbe Tapete* (2013) y sus delirios *in crescendo* se manifiestan en una apariencia cada vez más descuidada y un peinado desordenado, pero es el trabajo interno y externo de la actriz la base sobre la que se construyen dichos signos de su aspecto. El maquillaje que simula un moretón bajo el ojo derecho de la protagonista en *La maladie de la mort* (2018) arroja información acerca de la violencia diaria a la que está sometida.

Al respecto de los signos propios de la caracterización del actor Fischer-Lichte se hace la siguiente pregunta:

Si el vestuario denota la ropa y la labor de peluquería el peinado, ¿con qué signos hay que relacionar la máscara? Habíamos dicho que la máscara denota la figura y la cara “naturales” de X, es decir, fenómenos que no son creados por sistemas culturales, sino por la naturaleza (1999: 43).

En esta delimitación es fundamental tener en cuenta el factor del maquillaje, pues se trata de un artificio que sí se relaciona con el contexto cultural que representa. Si bien es cierto que ni el rostro ni la figura del actor son fenómenos culturales, sino elementos propios de la naturaleza, existe una elección por parte de la directora en la que se decide qué rostros o figuras configurarán este o aquel personaje según el texto dramático y el sistema de signos culturales que entran en juego en la escenificación. Este hecho estético de selección previa impone aunar la máscara al maquillaje como signo cultural determinante en la construcción de sentido. El signo máscara⁸⁰, por tanto, se inserta en relación con el maquillaje, pues se ha optado por considerar el factor cultural del rostro facial y de la figura del actor como parte de la elección de la directora, relacionada con un sistema de signos que denotan los estereotipos particulares del contexto de la escenificación. La máscara, como rasgo del aspecto del actor, combinada con el maquillaje y con la peluquería, envía una información concreta al espectador. Se entiende el signo maquillaje en su conjunto con la máscara, pues toda alteración estética del rostro por medios artificiales pertenecen a la realidad del personaje y a su cultura, pero la elección de una fisionomía en particular denota asimismo una selección según estereotipos y referentes culturales. Así, cuando Mitchell elige a Laetitia Dorsch como actriz protagonista de *La maladie de la mort* (2018), su rostro y su figura remiten a un imaginario y a unos referentes muy concretos. A pesar de hallar muchos datos descriptivos en la novela fuente, la adaptación de Alice Birch refiere al contexto del año 2017 que presupone unos ideales estéticos relacionados no solo con la lectura concreta y contemporánea del texto, sino también con el núcleo de convicción dramática de la directora y con los objetivos de la escenificación. En el ejemplo citado, la voz de la narradora describe así a la protagonista:

⁸⁰ “Como máscara del actor entendemos la relación de signos que denota la cara y figura del personaje interpretado” (Fischer-Lichte, 1999: 143).

Vous devriez ne pas la connaître,
l'avoir trouvée partout à la fois, dans
un hôtel, dans une rue, dans un train,
dans un bar, dans un livre, dans un
film, en vous-même, en vous, en toi
(...). Ses jambes sont d'une beauté qui
ne participe pas à celle du corps. Elles
sont sans implantation véritable dans le
reste du corps. (...) Jeune, elle serait
jeune. (...) Elle aurait été grande. Le
corps aurait été long, fait dans une seule
coulée,
en une seule fois, comme par Dieu lui-
même, avec la perfection indélébile de
l'accident personnel. Elle n'aurait
ressemblé en effet à personne

No la hubieses conocido,
la hubieses visto en todas partes al
mismo tiempo. En un hotel, en la
calle, en un tren, en un bar, en un
libro, en una película, dentro de ti, en
tu ser más profundo (...). Sus piernas
tienen una belleza que se distingue
del resto del cuerpo. No pertenecen al
resto del cuerpo (...). Joven. Sería
joven. (...).
Sería alta. Con un cuerpo
largo creado del tirón, de un solo
brochazo, como por Dios mismo, con
la inalterable perfección de la
individualidad. Porque ella hubiese
sido diferente al resto.

(Extracto de la dramaturgia de Alice Birch, 2018. Traducción propia).

Por lo tanto, la elección de la actriz ha de acotarse a unos parámetros que correspondan a la descripción de la autora. Ahora bien, dichos parámetros se presentan en un espacio y un tiempo específicos que difieren de los planteados por Margerite Duras en su novela, por lo que los adjetivos que describen al personaje como bella, joven y alta, han de recoger los cánones estéticos del momento que se representa con sus estereotipos sociales particulares, en este caso determinados por el comercio sexual que se pone en tela de juicio en la escenificación.

Del mismo modo, las biografías arrojan datos muy concretos acerca de cada uno de los personajes, datos determinantes para su construcción coherente en relación a los signos culturales y a su aspecto. La peluquería, así como el vestuario y el maquillaje, buscan la armonía con la historia siguiendo la lógica habitual del proceso de ensayos. Se indagan primero los hechos contenidos en el texto dramático para, posteriormente, subrayar todos los interrogantes que hallarán respuesta concreta a lo largo del proceso de escenificación. En consecuencia, la persona encargada del diseño de vestuario, de la peluquería o del maquillaje siempre desarrolla su trabajo en relación con el actor y con su proceso e investigación. Asimismo, es habitual entre los elencos de Katie Mitchell que los actores se hagan cargo de prepararse para la escena, sobre todo, si los elementos externos que denotan su apariencia forman parte de la rutina diaria de sus personajes. Este hecho se hace ostensible, por ejemplo, en la entrada del público de *Wunschkonzert*

(2008), donde el espectador puede ver cómo la actriz Julia Wieninger termina de colocarse el vestuario y de peinarse antes de que comience la función. Otro tanto sucede en la preparación de Jule Böwe para la encarnación de la criada en *Fräulein Julie* (2010); de Julia Wieninger para la protagonista de *Reise durch die Nacht* (2012); o de Renato Schuch para su Orpheus en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016).

Kate Duchêne y Hattie Morahan, por el contrario, aprovechaban el tiempo con sus asistentes de peluquería y de vestuario, durante las representaciones de *Iphigenia at Aulis* (2004)⁸¹, para sumergirse en la realidad particular de sus personajes, la reina Clitemnestra y su hija, la princesa Iphigenia. Dada la clase social de sendos personajes, el hecho de disponer de asistentes para vestirse, peinarse y maquillarse ayudaba a ambas a entrar en el contexto de la función mucho antes de que esta diese comienzo. A dicho entrenamiento diario previo a la función le seguía una improvisación que duraba 20 minutos exactos en la que ambas, ya inmersas en sus personajes, realizaban un improvisado viaje en carroza, junto al bebé Orestes, que culminaba en la puerta de la mansión, donde la acción escénica ya había dado comienzo bajo la mirada del público. Este trabajo diario de los acontecimientos previos inmediatos a su entrada en escena, durante todas las representaciones de *Iphigenia at Aulis* (2004), desvela el nivel de implicación en la inmersión hiperrealista de algunos de los intérpretes habituales en la escena de Katie Mitchell.

Nick Fletcher afirma haberse sorprendido gratamente cuando, durante la primera semana de ensayos de *A Woman Killed with Kindness* (2011), Vicki Mortimer, a cargo del diseño escenográfico y del vestuario, le preguntó acerca de la biografía de su personaje. No es habitual, según el actor británico, que los figurinistas se interesen por este tipo de detalles. De hecho, no son pocos los roces y desencuentros entre vestuaristas e intérpretes, tanto en el teatro o en el cine, como en las demás Artes Escénicas. Tanto los actores como cualquier intérprete expuesto a la mirada del público – bailarines, acróbatas, músicos o cantantes – necesitan su vestuario con tiempo suficiente para sentirlo propio y generar la veracidad que requiere su oficio y para reafirmar la coherencia entre su comportamiento y su aspecto exterior. El trabajo minucioso de los actores en torno a sus biografías arroja pequeñas sutilezas de las que, en muchas ocasiones, ni la directora ni sus diseñadores son conscientes. Las principales fortalezas de Mitchell son, precisamente, el respeto profundo por las personas que integran sus

⁸¹ Ejemplo no multimedia pero significativo para la creación de los signos relativos al aspecto del actor en el contexto realista de Katie Mitchell.

equipos creativos y el poseer la suficiente humildad para delegar en cada colaborador su terreno de especialización. Mortimer trabaja junto a Mitchell desde hace más de tres décadas y, regida por los mismos principios, coteja con los actores antes de imponer un vestuario que pueda dificultar su labor, exponer aspectos demasiado vulnerables o incluso tocar sus sensibilidades. En palabras de la directora:

Siempre procuro postergar las decisiones en torno al vestuario hasta haber trabajado por lo menos una semana con los actores. La razón es porque las biografías de sus personajes siempre arrojan pequeñas sutilezas (...) que pueden tener un impacto en el aspecto externo de sus personajes. Posponer estas decisiones en torno al vestuario también permite al diseñador observar el cuerpo del actor con mayor detenimiento y considerar la mejor manera de vestirlos, en relación con el color y el corte. Comprensiblemente, los actores pueden tener ansiedad acerca de algunas partes de su cuerpo y el diseñador solo puede conocer este hecho si tiene el tiempo suficiente para tomar sus medidas y conversar acerca del personaje durante algún descanso en los ensayos (...). Todo diseño tiene que tener en cuenta las sensibilidades del actor. Si todas las decisiones se toman antes de que comiencen los ensayos, será imposible llevar a cabo los cambios necesarios relacionados con estas cuestiones (2009: 83).

No deja de sorprender el respeto con el que se avanzó en los ensayos de *La maladie de la mort* (2018) para conseguir la comodidad de los actores y del resto del equipo en un montaje en el que los intérpretes debían simular las relaciones sexuales de sus personajes. Asimismo, durante la representación, se proyectaba pornografía explícita en la pantalla de un ordenador portátil en repetidas ocasiones. La directora avisaba a todo el equipo antes de cualquier escena o proyección que pudiese herir su sensibilidad. El desnudo integral de las escenas más comprometidas lo marcaron los intérpretes sin presión externa alguna.

No se trata de proteger al actor, sino de facilitarle el trabajo de inmersión en la realidad de su personaje para conseguir una actuación de calidad, en detrimento de esa conciencia de uno mismo, enemiga de toda interpretación naturalista. Tal y como describe George Herbert Mead:

El individuo tiene conciencia de sí mismo no de forma directa, sino indirecta, a la vista de los otros miembros del mismo grupo social o a la vista general del grupo social como un todo al que pertenece. Porque él pone en juego la experiencia propia de una identidad o personalidad no directamente o de forma inmediata, no mientras se convierte en un sujeto para sí mismo, sino en tanto que se convierte en objeto para sí, de igual forma que otros individuos lo son para él o en su experiencia; se toma solo como objeto para sí mismo, mientras tome la actitud de otros individuos dentro del entorno social o de un contexto de una experiencia y comportamiento, en los que está insertado como los otros (1968: 80).

Aplicada esta disertación a la construcción ficticia del personaje, su identidad se conforma bajo las premisas de la realidad y el contexto que se reflejen en la pieza dramática y en relación al resto de personajes que en ella aparecen, por lo que, lejos de ser inamovible, se adapta a las distintas circunstancias y procesos sociales que se le plantean en la dramaturgia. La auto-afirmación será un requisito *sine qua non* para dicha construcción del personaje realista, pues la identidad solo es posible en la medida en que lo particular se distingue de lo colectivo, consolidándose como individuo dentro de su grupo, con sus singularidades, y no como reflejo generalizado o estereotipado de un tipo de hombre o mujer.

El conjunto de vestuario, maquillaje y peluquería son signos que manifiestan dicha individualidad, no subordinada, sino perteneciente a un grupo en concreto, arrojando información permanente al espectador que recurre a sus propios referentes para aunar todos los elementos en la construcción de la fábula. La moda, “el canon de prescripciones que regula la forma de arreglar el aspecto externo” (Fischer-Lichte, 1999: 139), conforma un sistema de signos dentro del cual los personajes se comunican como miembros de una comunidad, pero también en su singularidad. En *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) el vestuario, la peluquería e incluso el ligero maquillaje en los ojos de Orpheus manifiestan no solo elementos de una época, sino también, dentro de su profesión como cantante de éxito de una banda de rock, los cánones de belleza masculina establecidos, según la moda y su distinción particular del resto de los hombres pertenecientes a su contexto social. No obstante, en esta distinción en la que la figurinista, Sussie Juhlin-Wallén, cuida al máximo cada sutil detalle, desde la colección de pulseras a la raya negra que resalta la mirada del artista, Orpheus no deja de representar un estereotipo social del que es preso por su propia inseguridad interior. En el mismo orden de ideas, Eurydice se presenta con los atractivos propios de la feminidad desde el punto de vista de la mirada masculina y de una moda establecida en la que el éxito de la mujer se vincula a su atractivo sexual (véase Anexo III, Figs. 21 y 22). La actriz Jule Böwe es cuidadosamente seleccionada para el papel, pues su rostro y su figura manifiestan una madurez que hace tambalear dichos principios, en contraste con la descripción de las jóvenes fans de Orpheus:

Those screams. The roar of those
little girl fans. Wild animals.
They're everywhere,
packs of little girls.
They hear only him.
He says he's so afraid of girls (...).
He knows no fear, except of the girls,
singing as loudly as he does.
The girls, red hot, roll on the floor,
gyrate, howl, stonefaced.
A horrific swarm, flashing their devices,
limbs on display, with eyes a-twinkle.
They are waiting for him to jiggle
his cock right in front of their faces,
ready for insertion anytime, and now
he acts as if he wants to screw them.
He understands the sorrow
of the unfucked,
the little pussies.

Esos gritos. El rugido de esas
pequeñas fans. Animales salvajes.
Están en todas partes,
en grupos de niñas.
Solo le escuchan a él.
Dice que les tiene miedo (...).
No conoce el miedo, excepto el de las niñas,
que cantan tan alto como él.
Las niñas, calientes, se retuercen en el suelo,
se pavonean, aúllan con sus caras de piedra.
Un horrendo enjambre, deslumbrando sus
dispositivos, sus miembros dispuestos, con la
mirada centelleante.
Esperan a que él mueva su polla ante sus
rostros,
listas para la inserción en cualquier momento,
y ahora actúa como si quisiera follárselas.
Comprende la tristeza de sus pequeños coños
intactos.

(Extracto de *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) de Elfriede Jelinek. Dramaturgista: Nils Haarmann. Traducción propia).

El texto de Elfriede Jelinek cuestiona permanentemente unos valores establecidos que cosifican a la mujer. Del mismo modo lo hace Martin Crimp en *Attempts on Her Life* (1997), en cuya escenificación Katie Mitchell utiliza un vestido rojo intenso para simbolizar la figura Anna (véase Capítulo 3, Fig.3), personaje que muta de artista suicida a coche de último modelo, o de terrorista a estrella pornográfica. Afirma Ficher-Lichte que:

El vestuario es sin duda el componente más importante de todos los elementos que constituyen la apariencia externa del actor. Porque aun cuando las máscaras fijas y las pelucas se pueden cambiar de forma rápida y sencilla como el traje, el vestuario domina gracias a su mayor expansión cuantitativa, que permite una percepción mejor que la máscara o el peinado. La primera identificación del personaje por el espectador sucede también en la norma gracias al vestuario (...). El vestuario y el papel están relacionados muy especialmente en esta constelación (1999: 173).

A este enunciado, es preciso añadir el peso visual de la pantalla, en la que el primer plano de un rostro o de unos labios pintados (véase Capítulo 3, Fig. 26), puede resaltar el signo de la caracterización, pues la cámara tiene la cualidad de dirigir la mirada del espectador allí donde existe una intencionalidad particular. Es este un aspecto importante de su teatro multimedia en el que confluyen la noción de actor

fenoménico y del actor *performer*. La naturaleza del signo se materializa en el actor, que entra y sale de la realidad del personaje, pero es Mitchell quien lo pone en relieve a través de la toma de la cámara. Sin embargo, debido al equilibrio que se busca entre la escena y la proyección, los personajes se presentan sobre la escena siempre antes de que las cámaras comiencen a rodar dichos primeros planos. Este hecho permite, por otro lado, jugar con la fragmentación y el desdoblamiento del propio vestuario. De hecho, es precisamente el signo vestuario el que hace posible un aspecto esencial de la fragmentación fabular y escénica.

El vestuario tiene “en cualquier caso (con o sin cambio de él) la función de indicar la identidad del personaje, como la ropa en la vida social tiene la de dar a entender el rol social de su usuario” (Fischer- Lichte, 1999: 177). El vestuario, como signo que permite identificar al personaje, permite que varios intérpretes representen a un mismo personaje sobre la escena, aunque en la proyección parezca un solo intérprete. Por lo tanto, los actores no siempre necesitan el vestuario completo de sus personajes, sino que utilizan solo una parte de este, la que será captada y proyectada por las cámaras haciendo posible el trasvase de su función fenoménica a la de *performer*, y viceversa. Claros ejemplos en *Waves* (2006) serán las mangas de la camisa de un camarero, para algunos planos detalle de la cena de despedida de Percival antes de su viaje a la India; o el cuello del vestido de Rhoda, suficiente para grabar su imagen sobre el espejo a través del que se mira. El uso de una parte del vestuario como elemento identificativo de los personajes funciona a modo de sinécdoque sobre el escenario y facilita los constantes cambios a lo largo del tiempo dramático que transcurre en el texto escénico. Esta solución creativa que en su primer montaje multimedia le sirvió para ganar ritmo en la escenificación y para solventar un presupuesto reducido, se convirtió en un recurso habitual en todas las escenificaciones multimedia que siguieron.

Por otro lado, a dichos recursos que ofrece el vestuario es forzoso añadir una reivindicación feminista manifiesta, en mayor o menor medida, en los espectáculos multimedia de la directora. Los zapatos de tacón en *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016) son un signo que Mitchell evidencia con planos detalle de la actriz mientras se los pone, y en momentos antes de la picadura de la serpiente. Escribe, eso sí, sin tacones, como expresión de su verdadera naturaleza, más allá de lo que su cantante, Orpheus, espere de ella. También camina descalza a través de los pasillos laberínticos del inframundo, donde encuentra su lugar lejos de Orpheus y puede escribir en paz como expresión de su

esencia y libertad. Este signo del vestuario, también presente en *Wunschkonzert* (2009), cuando Fräulein Rasch llega a su casa y se quita los zapatos de tacón, se hace del todo ostensible en *La maladie de la mort* (2018), montaje en el que su protagonista se los pone solo al entrar en la habitación del hotel donde ha sido contratada como trabajadora sexual, para quitárselos nada más salir por la puerta, regresando a la comodidad de un zapato deportivo blanco, plano y humilde. Eurydike, en *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016), Ella, en *La maladie de la mort* (2018), e Irene en *Reisende auf einem Bein* (2015), se pintan los labios de rojo para el encuentro con hombres. En *La maladie de la mort* (2018) la repetición del ritual – tacones, pintalabios, desodorante – es clave para comprender el arco de un personaje del que solo se muestran fragmentos y ciertas imágenes pregrabadas de su infancia, pues a medida que crece su fuerza interior se irá desprendiendo de los atuendos que la identifican como mujer objeto para el hombre. Más sutil es el detalle de peluquería del personaje de Kristin en *Fräulein Julie* (2010), al que Mitchell dedica una escena completa para mostrar la necesidad del personaje de provocar la atracción de su prometido Jean. También en *Reise durch die Nacht* (2012) su protagonista se prepara para seducir al joven inspector del tren, interpretado por el mismo actor brasileño Renato Schuch, que encarnará a Orpheus tres años más tarde.

En la medida en que la mujer se libera de la esclavitud de ser un objeto sexual para el hombre, desaparecen el maquillaje, los tacones, los vestidos cortos y ceñidos, en fin, todos aquellos signos de opresión impuestos por unos cánones que la cosifican como objeto de deseo. Katie Mitchell refuerza el vestuario como signo de opresión femenino a lo largo del último siglo y medio en que sitúa sus 13 escenificaciones multimedia: desde el corsé de Natasya Filipovna en *...some trace of her* (2008) hasta los tacones de Ella en *La maladie de la mort* (2018). La directora, en colaboración con sus diseñadores, busca de forma consciente y explícita, a través de los signos que denotan el aspecto y la identidad de la mujer, bien su emancipación, o bien su total destrucción. *Ophelia's Zimmer* (2015), a pesar de no ser un espectáculo multimedia, utiliza muchos de los recursos que la mezcla de lenguajes le ha ofrecido. La subordinación del personaje protagonista se refleja a través de la repetición de la acción de vestirse, como rutina diaria. La genialidad radica en que Ofelia nunca se despoja del vestido del día anterior, de manera que, al final de la función, se transforma en una suerte de rígido maniquí momificado bajo más de una docena de vestidos.

Lo mismo se puede afirmar del vestuario de los personajes masculinos. Los uniformes de los responsables del departamento de inmigración en *Reise Durch die Nacht* (2012); el soldado del metro en *The Forbidden Zone* (2014); o las botas militares de Orpheus en *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016) simbolizan la opresión del hombre a unos imperativos que le colocan en el extremo opuesto, el del conquistador, el del competidor, el de soldado en la guerra. Abunda esta imagen en la poética de Mitchell, donde la mujer es relegada a objeto de deseo y víctima, y el hombre al de sujeto dependiente y agresor en los círculos de poder del *status quo*.

“El miedo es un vestido” – piensa Eurydike. El vestuario de la actriz, Stephanie Eidt, que da voz a los pensamientos de Eurydike desde la cabina, es la sencilla enagua negra con la que Eurydike desciende al inframundo, sin tacones y sin la falda ceñida con la que aparece al comienzo de la función (véase Capítulo 3, Fig.28). Cita el texto escénico:

<p>I've often noticed how piles of clothes cover up the rigid majesty of mothers. Tried out countless times, the nothing that comes from me. Somemes I tried to emphasize it with nail polish or lipstick. But it was nothing, all for nothing, all crap. This will come to nothing, we have tried, but a woman is nothing. My clothes keep pulling on me. Nothing fits properly. It's exhausting. They highlight every bad part of my figure. My thighs outlined too distinctly and the model wasn't optimal. To be pure. Preserve myself inside my colorful rags. Women who aren't loved by their mothers are crazy about clothes. Blindly, they want to gain respect for themselves, and they've got to be blind judging by the stuff they bought.</p>	<p>Muy a menudo he observado como las montañas de ropa tapan la rígida majestuosidad de las madres. He intentado infinitas veces, la nada que sale de mí. He intentado resaltarla con pintauñas o pintalabios. Pero no es nada, todo para nada, todo es basura. Esto terminará en nada, lo hemos intentado, pero una mujer no es nada. Mi ropa tira de mí. Nada me queda bien. Es agotador. Resaltan todo lo negativo de mi figura. Mis muslos se marcan en exceso y el modelo no es óptimo. Ser pura. Preservarme bajo mi ropaje de colores. Las mujeres que no son amadas por sus madres se vuelven locas por la ropa. Ciegamente, quieren ganarse el respeto por sí mismas, y deben estar ciegas a juzgar por lo que se compran.</p>
---	---

(Extracto de *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016) de Elfriede Jelinek. Dramaturgista: Nils Haarmann. Traducción propia).

Si el personaje de Fräulein Rasch en *Wunschkonzert* (2009) se suicida en la cama de su apartamento, sin zapatos ni vestido, Eurydike encuentra su lugar interior tras la muerte, despojándose de todo atuendo como signo de la renuncia total a la sociedad a la que pertenece. La soledad del inframundo es el precio que debe pagar a cambio del silencio que le permite escribir. Será una escritura sin rastro, pues no llegará a ser leída por nadie. En este sentido, la escenificación refleja la poética trágica que caracteriza a la directora, como si no existiese otro lugar para la mujer que el de quedar relegada a la sombra eterna de la muerte en un sistema que la utiliza, la enajena y la somete. De ahí que el desnudo integral de la actriz protagonista de *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016) no se identifica con aquel de *La maladie de la mort* (2018) – en el que los tacones permanecen sosteniendo la desnudez de un cuerpo como objeto de deseo del hombre – sino como imagen del poder y de la auténtica identidad de la protagonista, despojándose del miedo en forma de vestido. Con estas palabras y la imagen de Eurydike desnuda escribiendo sola en una habitación cerrada del inframundo – la habitación propia de Virginia Woolf – se dará fin a la escenificación:

Fear is a dress,
 always ready and open.
 I walk right into it,
 won't pull it over myself,
 then it would be a foreign body.
 It is my dress,
 always another one,
 always the same fear.
 What good is my garment skin now?
 I will be my own cast-off skin.
 My fate and way of life will change.
 There will be no trace of me,
 I'll think I am shedding my skin.
 Suddenly I will be my own cast-off
 skin.
 Shadow.

El miedo es un vestido,
 siempre listo y abierto.
 Me adentro en él,
 no puedo ponérmelo por encima,
 entonces sería un cuerpo extraño.
 Es mi vestido,
 siempre uno distinto,
 siempre el mismo miedo.
 ¿De qué sirve mi atuendo de piel ahora?
 Soltaré las amarras de mi piel.
 Mi destino y mi vida cambiarán.
 No quedará rastro de mí,
 creo que estoy mudando de piel.
 De pronto soltaré las amarras de mi
 piel.
 Sombra.

(Extracto de *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016) de Elfriede Jelinek. Dramaturgista: Nils Haarmann. Traducción propia).

6.3.2. Signos vocales

Es preciso subrayar la sistematización que Erika Fischer-Lichte hace de la actividad del actor como signo, concretamente de aquellos signos de la lengua que divide entre lingüísticos y paralingüísticos. En relación al primer grupo, dadas las

múltiples teorías desarrolladas en el campo del estudio de la lengua como sistema creador de significado y como terreno más avanzado de la semiótica, toma como referente la lingüística moderna de Saussure. El lingüista suizo define la palabra, el signo lingüístico, como elemento que consta de dos factores diferenciados: el significante y el significado. Tal y como afirma la semióloga:

La división de la lengua en dos planos permite que con un limitado repertorio de fonemas, palabras y reglas se forme un número infinito de posibles sintagmas, que se cree una cantidad inabarcable de significados. En ella encuentra su fundamento el lugar destacado de la lengua como sistema creador de significado (1999: 48).

La capacidad que esta tiene para crear significado de forma ilimitada, compleja y variada, y su representación en todas las culturas como sistema de comunicación por excelencia, hace que el sistema de signos lingüísticos tenga aplicación en casi todas las formas de teatro. Esta riqueza de la lengua y las posibilidades que ofrece podrían generar un interesante estudio filológico en torno a la dramaturgia de la imagen y a la intervención textual del teatro multimedia de la directora. Sin embargo, la función más importante de la lengua en el teatro en general se deriva de su uso por el actor, y este estudio, en particular, comprende el análisis de las escenificaciones multimedia de la directora. En otras palabras, es la traslación del signo escrito al signo visual y al signo sonoro lo que manifiesta la poética característica de la creadora británica. La lengua escrita es, como se ya se ha desarrollado previamente, el punto de partida de su trabajo, en cuyo análisis selecciona aquellos significados que entroncan con su lectura concreta y contemporánea del texto fuente y con núcleo de convicción dramática. A partir de dicha lectura, la presencia del actor implica la necesidad de integrar los signos gestuales, no verbales y no sustituibles por el habla, a la lingüística, por lo que es el énfasis de las palabras lo que interesa desgranar en relación con la dirección de los actores en el contexto de la escenificación. Son, por lo tanto, los signos paralingüísticos en el terreno del habla los que arrojan la información sobre la aplicación de la palabra en el proceso de creación de significado de la comunicación escénica. Con este fin, se precisa aclarar lo que se entiende como signo paralingüístico, para lo cual se retoma la definición de Fischer-Lichte:

Como signo paralingüístico entendemos todos los sonidos vocales realizados, que ni son producidos como signos lingüísticos, ni musicales, ni icónicos no producidos por el hombre (...). Representan un complejo de características, que se compone por una parte de características sustanciales y por otras auditivas (1999:54).

Efectivamente, si la recepción del significado de una secuencia en la comunicación directa tiene que tener en cuenta la simultaneidad de signos, el estudio de la puesta en escena no puede aislar la palabra de la escenificación, ni siquiera cuando esta solo tenga un papel subordinado en la forma teatral. Es el signo paralingüístico del habla, como elemento consustancial del comportamiento humano, uno de los elementos que conforman no solo la psicología y el comportamiento de los personajes, sino el universo sonoro de las puestas en escena de la directora. Por eso desarrolla:

Mientras que nos hemos acostumbrado a estudiar los signos lingüísticos en el plano del sistema y fuera de la situación de comunicación y con ello también aparte de los signos paralingüísticos y cinéticos que tienen lugar simultáneamente; este proceder tiene una breve tradición de estudio relacionada con los signos paralingüísticos. Porque aquí no se puede estudiar de forma aislada (...) sino que siempre nos encontramos con todo un complejo de características confrontado, que habría que analizar (Fischer-Lichte, 1999: 53).

Son estas características auditivas – la intensidad, el tono, la duración, la articulación, la entonación, la calidad, la resonancia, el ritmo, la elevación, etc. – y las sustanciales – la intensidad, el tiempo o la frecuencia – las que, combinadas junto a la gestualidad del actor, que se analiza a continuación de este apartado, manifiestan el mundo intencional del personaje. A parte del profundo interés de la directora por desengranar los mecanismos del comportamiento humano y las intenciones conscientes e inconscientes que le mueven a actuar de una determinada manera, existen dos aspectos formales que Katie Mitchell valora en relación con la voz que se relacionan con la búsqueda de claridad. Por un lado, la directora se asegura de que todo lo que los actores dicen sea escuchado con nitidez por el espectador; y por el otro, procura “retirar cualquier evidencia de esfuerzo físico innecesario en el proceso de la proyección vocal” (Mitchell, 2009: 92).

Como ya se ha visto, durante el proceso de ensayos, el interés de Katie Mitchell por el texto dramático se centra en el análisis del trabajo de mesa. La directora no perpetúa la tradición inglesa que sustenta la interpretación del actor en la palabra bien dicha, en su valor semántico y en su sonoridad dentro del contexto del habla. No obstante, si bien la palabra en sí deja de ser el centro privilegiado de la interpretación del actor, la voz, “el medio que se utiliza en la vida cotidiana para comunicarse con los demás” (Berry, 2006: 17), cobrará una especial relevancia en la transmisión de sentido.

Según la perspectiva de la directora, la expresión de la voz se basa en una profunda comprensión del texto como punto de partida, pero es siempre el trabajo con el

personaje a partir de su análisis – sus intenciones, sus deseos y sus miedos – lo que determina el carácter de la expresión de la voz. Tal y como afirma Peter Brook:

Una palabra no nace como palabra, es preferentemente un producto final que comienza como impulso estimulado por las actitudes y comportamientos regidos por la necesidad de expresión. Este proceso es realizado en el interior del autor y es repetido dentro del actor (...). La palabra es una parte pequeña y visible de una inmensa formación invisible. (Brook, 1972: 14).

Es esta formación invisible la que la directora trabaja con sus intérpretes, de manera que la atención jamás esta puesta en la forma, sino en el fondo. Son las intenciones lo interesa manifestar a la directora. En consecuencia, si un personaje no tiene parlamentos durante la secuencia entre dos sucesos, considera labor de su dirección hallar la intención oculta tras el silencio como elección del personaje. Knébel ejemplifica con claridad el monólogo interior, como parte sustancial de la vida íntima de sus personajes, utilizando la obra de Tolstoi, modelo de estas palabras no pronunciadas:

El actor, una vez que se ha entregado a su papel ha de fantasear por sí mismo decenas de monólogos interiores, y entonces todos los momentos de su papel en los que calla estarán repletos de profundo contenido (2005: 110).

Mitchell compara el diagnóstico de las intenciones en relación a la palabra con las posibilidades que ofrecen los rayos X para poder observar más allá de la piel del personaje, de su superficie exterior. Las intenciones son los fundamentos de la dirección de actores y el condicionante de los múltiples matices sonoros que la palabra escrita adquiere en la escenificación.

Denis Diderot en su *El hijo natural: conversaciones sobre el hijo natural* [*Entretiens sur le fils naturel*] (1757) ya sostenía que se habla demasiado en el drama. Según Lavandier “cuantitativamente hablando, el diálogo ocupa un lugar importante en un texto dramático. Es claramente la parte visible del iceberg” (2003: 379). De ahí que se cuestione:

¿Qué valor tiene un centenar de páginas de diálogo si previamente no se han trabajado (o se ha hecho mínimamente) ni la caracterización, ni la estructura, ni la preparación, ni la actividad? Cualitativamente, el diálogo debería ser considerado la última herramienta dramática (...) y que se utiliza en última instancia, cuando nada de lo demás nos sirve. ¿Por qué? Porque, de todas las herramientas dramáticas destinadas a generar sentido, es la menos eficaz. En la dramaturgia, el lenguaje de las escenas, el de las acciones y el de los gestos son mucho más poderosos, más portadores de sentido, que el lenguaje de las palabras (2003: 379).

Desde el punto de vista que aquí se analiza, la punta del iceberg que describe el guionista y director es lo visible, es decir, aquel punto de partida que permite identificar su localización para sumergirse bajo el agua y comprender la inmensidad latente del texto dramático, invisible a primera vista. En el teatro multimedia de Katie Mitchell, en particular, este diálogo se diluye todavía más en beneficio de la corriente de conciencia que bulle en el interior de unos personajes que acusan la soledad de la contemporaneidad. En la medida en que su teatro evoluciona la voz y los recursos técnicos sonoros que le ofrecen las nuevas tecnologías cobran una importancia progresiva. Dentro de su estética y estilística realista, la derivación de su teatro evoluciona de una mínima utilización de micrófonos en *Waves* (2006), al relato de la fábula desde las cabinas insonorizadas a partir de *Wunschkonzert* (2009).

Kate Duchêne describe la dirección de actores de Mitchell como un proceso de creación de la memoria del personaje. Tal y como se analizaba en el apartado 6.3.1., del texto dramático se extrae toda la información posible para generar el contexto, la biografía y las relaciones de cada personaje. Sin embargo, como ya se ha visto, Katie Mitchell no es exigente con la memoria textual de los intérpretes, pues prefiere que dicha intención, y el comportamiento que de esta se deriva, se transmita con claridad, a que las palabras supongan un obstáculo en la comunicación con el espectador. Dicho interés por los matices físicos y vocales, en relación con la psicología de los personajes, le ha permitido ganarse un lugar dentro del teatro europeo, dirigiendo espectáculos en alemán, francés e italiano, sin hablar ninguno de los tres idiomas. Con el apoyo de equipos bilingües y con un enfoque que atiende el comportamiento – gestualidad, cinética y proxemia – y la voz, en su sentido paralingüístico, alcanza los objetivos necesarios en dicha comunicación. La lengua, lejos de ser un impedimento, es un aliado en el análisis y una consecuencia del trabajo profundo y la inmersión actoral en la realidad y el contexto de los personajes durante el proceso de ensayos y las representaciones.

Dada la exigencia y el rigor de la interpretación realista que interesa a la directora, no son pocas las dificultades que ha encontrado a la hora de ser fiel a sus objetivos en los grandes teatros londinenses. La labor de trasladar el realismo interpretativo del teatro de cámara de Stanislavski o del Théâtre Libre de André Antoine, al teatro Olivier del National Theatre, al Royal Court Theatre o al Young Vic Theatre de Londres es una labor hartamente complicada que requiere una especial atención

para mantener el equilibrio entre la sinceridad interpretativa del actor y la escucha activa del espectador. El nivel de inmersión que Mitchell exige de sus actores reduce forzosamente toda convención teatral, tanto física como vocal. Esto, que no es un problema cuando la directora asume la dirección de *Small Hours* (2011) en la pequeña sala del Hamstead Theatre de Londres, se convierte en un aspecto formal a tener muy en cuenta cuando dirige en teatros de más de 500 butacas, en las que se requiere una proyección vocal que permita la audición de todos y cada uno de los espectadores, con independencia de la distancia que les separe del escenario. Asimismo, en la recepción de la interpretación realista, el espectador se pierde los pequeños gestos, las sutilezas de los más de 200 músculos que existen en el rostro humano (Cfr. Rebellato, 2014: 219). Según Mitchell:

En un gran teatro es imposible percibir todos los detalles del juego actoral. Con el tiempo esto se convierte en una frustración pues cuanto más grande es la sala de teatro, más amplían la gesticulación los intérpretes, volviéndose imprecisos, mecánicos y, en ocasiones, groseros (Programa de mano de *Reise Durch die Nacht* del Gymnase de Lycée Aubanel, 2012).

Este hecho puede actuar en detrimento de la actuación naturalista, por muy preparados vocalmente que estén los actores, sobre todo si se tiene en cuenta el grado de precisión que busca la directora en la comunicación con el espectador. La intensidad, el timbre, el volumen o el tono, son características de la voz que permiten transmitir las múltiples sutilezas de los procesos internos emocionales por los que atraviesan los seres humanos. También expresan ciertos patrones de conducta y de comportamiento y arrojan información acerca de los rasgos sociales o del origen de los personajes. En la medida en la que el actor está limitado a proyectar la voz, es inevitable perder estas particularidades de la expresión, necesarias en la comunicación coherente que el naturalismo busca a través de la construcción mimética de los personajes. Según la directora del departamento de voz de la Royal Shakespeare Company, Cicely Berry:

Sea cual sea el texto, el actor tiene que encontrar la medida específica de las palabras que está utilizando y transmitir las con claridad y precisión en cualquier espacio en el que esté, de modo que puedan ser escuchadas sin tensión (2006: 91).

Para compensar esta dificultad, es muy habitual que las producciones cuenten con un especialista para trabajar con los intérpretes durante los ensayos. Bajo la experiencia de la directora – que tuvo su paso por la Royal Shakespeare Company, cuyo

estilo interpretativo se aleja de sus ideales naturalistas – esta ayuda suele llegar demasiado tarde en el proceso de ensayos y, en consecuencia, ni los actores tienen el tiempo suficiente para entrenar o para sentirse seguros con los cambios, ni suele existir coherencia entre los objetivos del director y los del asistente vocal. Esto puede provocar confusión en el actor a pocos días del estreno, generando una falta de armonía en la escenificación. Por esta razón, Mitchell insiste en disponer de dicho especialista, junto a otro colaborador que se dedique en exclusiva al movimiento actoral, desde el comienzo del proceso de ensayos. El entrenamiento físico y vocal siempre ayuda a liberar las tensiones de los actores, pero es importante establecer con claridad el contexto de este calentamiento y de esta preparación para que los objetivos de los unos y de los otros estén alineados con la escenificación.

El cuerpo y la voz del actor están vinculados, motivo por el cual la directora insiste en liberar al intérprete de cualquier tensión corporal que pueda afectar a la total fluidez del sonido. Dicha tensión se crea habitualmente por una falta de confianza que no permite al actor la inmersión total en la realidad de su personaje. El hecho de tener que proyectar la voz y agrandar su gesticulación no hace sino añadir obstáculos a la interpretación naturalista. Por tanto, la falta de coherencia entre la búsqueda de organicidad y la necesidad de ser visible y audible para el público juega en detrimento de los propósitos de la directora. En este contexto, los recursos cinematográficos se convierten en los aliados que la han permitido sortear los obstáculos de las grandes salas teatrales. El teatro multimedia de Mitchell ha sabido sacar el mejor partido de los recursos procedentes del cine y ha hecho posible el naturalismo del teatro de cámara en los amplios teatros en los que suele estrenar sus espectáculos.

La proyección de los primeros planos ha sido y es, sin duda, el camino de preservar una interpretación hiperrealista y de conseguir que cada detalle llegue a todos los espectadores por igual con independencia del tamaño del espacio escénico y del patio de butacas. Del mismo modo, la amplificación de la voz ha solventado el obstáculo de dicho esfuerzo actoral y ha tenido su evolución a lo largo de los 13 montajes que engloban a este análisis. Sin ánimo de repetir lo expuesto en el apartado 5.4. en torno al diseño sonoro, es necesario vincular dichos cambios a la expresión vocal de los intérpretes. En la medida en que se incorporan los micrófonos inalámbricos y los especialistas con pértigas para recoger las voces de los actores, el diálogo se incorpora a la acción escénica. Este recurso cinematográfico ha permitido combinar la corriente de

pensamiento de los personajes con el diálogo y la interacción entre estos – como se puede apreciar a partir de *Die Gelbe Tapete* (2013) – así como la narración desde los distintos formatos de cabina con la acción dialogada tan característica de *The Forbidden Zone* (2014) o de *La maladie de la mort* (2018). En cualquier caso, ya sea a través de micrófonos individuales o mediante las pértigas, la amplificación de la voz de los actores permite ahondar en los matices de la interpretación hiperrealista, puesto que los actores no tienen la necesidad ni de proyectar la voz ni de dirigir el sonido hacia el patio de butacas.

Junto a la amplificación de la voz, el desdoblamiento de la interpretación de un mismo personaje por varios actores en *Waves* (2006) fueron los recursos que sentaron las bases de una escritura sonora determinante en la poética de la directora. Esta particularidad es un signo de identidad de la poética multimedia de Katie Mitchell desde que en *Waves* (2006) cada miembro del elenco tuvo adjudicado parte de dos personajes de los seis de los que se compone el texto fuente de Virginia Woolf. Así, Kate Duchêne, interpretaba, por un lado, la imagen de Susan, una mujer dispuesta a sacrificar sus deseos por su familia; y por el otro, la voz de Jinny, mujer de la alta aristocracia inglesa. La voz interior de su personaje Susan, pertenecía a la actriz Kristin Hutchinson y Liz Kettle encarnaba a Jinny. La estrategia dramática tuvo una fantástica acogida y sembró un precedente para el resto de sus creaciones híbridas, ya sean en el terreno del teatro como de la ópera.

Este recurso entronca con su interés por transmitir no solo la realidad, sino la percepción que de esta tienen sus protagonistas. Tras el estreno de *Reise Durch die Nacht* (2012) en el Festival de Avignon, Katie Mitchell expresaba esta necesidad en una entrevista con Marion Siéfert:

En las artes visuales el camino de rastrear la percepción y la experiencia está muy avanzado y ya es muy sofisticado. Sin embargo, en la práctica teatral, no hay un interés formal más allá del realismo y la narración lineal. Quiero encontrar una forma a través de la cual la percepción se aproxime a mi experiencia de estar en el mundo, en relación con los otros como parte de una comunidad. Para mí, una narración lineal y perfecta está a mil leguas de mi sentimiento de estar viva. Deseo encontrar una forma diferente de organizar dicha experiencia. Creo que las relaciones humanas y la psicología se experimentan a través de los comportamientos humanos mucho más que en las historias. Honestamente, lo que me interesa no son las historias, sino lo que se esconde tras el angosto corsé del lenguaje (Programa de mano de *Reise Durch die Nacht* del Gymnase de Lycée Aubanel, 2012).

En relación a la voz del actor, esto se materializa en el desdoblamiento escénico que posibilita aislar el flujo de pensamiento verbal, la narración y los diálogos de los personajes, hecho que subraya este *pluriperspectivismo* tan característico de su poética multimedia. La cabina es un signo escenográfico que, junto a las mesas de los especialistas *Foley* de sonido, separa el signo paralingüístico propio del intérprete de aquel del narrador o, incluso, el pensamiento verbal del personaje de la imagen que lo acompaña o lo provoca. Desde la cabina, los personajes quedan retirados de la propia acción para dar rienda suelta a su corriente de conciencia verbal. La palabra y la imagen son deconstruidas y es el espectador quien, mediante la libre asociación, da sentido al conjunto propuesto por la directora. Mitchell manifiesta así el inconsciente de los personajes, siendo la voz un elemento clave de su universo subjetivo.

En este sentido, a pesar de que la voz en *off* es un recurso de influencia cinematográfica, existe una diferencia notable que surge en el seno del hecho escénico debido a la simultaneidad de los signos. Tal y como se viene describiendo, los procesos de pre-producción, producción y post-producción en el cine son independientes, pues no comparten un mismo espacio-tiempo. Los actores que trabajan para la cámara forman parte de un engranaje del que son ajenos. Una vez que su trabajo está grabado, salvo que tengan diferentes funciones en la creación, no son partícipes del montaje posterior, como tampoco lo son de la post-producción sonora. La narración habitual en las películas es un añadido posterior, como lo es la voz en *off* o la musicalización. Los actores que son requeridos para añadir dichos recursos, lo hacen una vez finalizado el rodaje en lo que se denomina *Additional Dialog Recording* (ADR). La escritura sonora puede estar planificada de antemano y, en ocasiones, conviene que los intérpretes tengan información acerca de esta, pero, en cualquier caso, durante el rodaje la gestualidad y el diálogo de los actores no tienen relación alguna con el trabajo sobre la imagen y el sonido que se llevará a cabo en los estudios de montaje una vez finalizado este.

La narración en *Die Ringe des Saturn* (2012), *The Forbidden Zone* (2014) o *La maladie de la mort* (2018), por ejemplo, no es una descripción objetiva de los hechos que acontecen en la escena, independientes de esta, sino que se ofrece cargada de significación, como parte de la escritura sonora. La palabra en sí nunca es una transmisora de sentido unívoca. Es la combinación de los signos paralingüísticos de la narradora lo que genera parte de la atmósfera emocional que acompaña e influye a la acción de los intérpretes. Es decir, la actriz Irene Jacob en *La maladie de la mort* (2018)

no modifica su discurso en relación a lo que acontece en la escena, mientras que los actores Laetitia Dorsch y Nick Fletcher sí reaccionan ante el tono, la velocidad o la intensidad de su narración, que es amplificadora y escuchada a través de los altavoces. El juego es constante a lo largo de la escenificación, ya sea mediante el relato de los hechos que van a acontecer como por la transmisión del peligro al que está sometida la protagonista. Así, cuando la narradora afirma que Ella deja de mirarle a Él, los actores reaccionan ante el ritmo, la cadencia y la comprensión de dichas líneas para adentrarse en la acción consecuente a la propia narración:

Elle vous regarde.	Ella te mira.
Et puis elle ne vous regarde plus,	Después ya no te mira más,
Elle regarde ailleurs.	Ella mira otra cosa.

(Extracto de *La Maladie de la Mort* (2018) de Marguerite Duras. Dramaturga: Alice Birch. Traducción propia).

Del mismo modo, Katie Mitchell alterna los espacios sonoros sin palabras de cada imagen en *Waves* (2006), *...some trace of her* (2008), *Wunschkonzert* (2009), *Fräulein Julie* (2010), *Reise durch die Nacht* (2012), *Die Gelbe Tapete* (2013), *Wunschloses Unglück* (2014), *Reisende auf einem Bein* (2015) y *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016), con la manifestación verbal de la corriente de pensamiento de los personajes protagonistas. Dicha expresión, siempre amplificadora desde espacios aislados – ya sea desde la sencillez del micrófono en *Waves* (2006), como desde su evolución a elemento de la cabina o del vagón de tren independiente en *Reise durch die Nacht* (2012) – forma parte sustancial de la encarnación del personaje protagonista por parte de dos o más intérpretes. De esta forma, la voz y el cuerpo suelen pertenecer a intérpretes diferentes, haciendo posible la simultaneidad del gesto y del pensamiento en su expresión sonora sin perder por ello la concepción realista de unos personajes que piensan, pero no en voz alta, sino como en la vida, internamente. De alguna manera se trata de adentrar al espectador en los procesos mentales de sus personajes, donde las sinapsis nerviosas se dan en relación con el exterior, procesando la información de forma simultánea.

Mitchell utiliza los recursos y la tecnología punta procedente del cine para hacer posible dicha simultaneidad escénica. Esto, en el proceso de dirección de actores, se aleja por completo de la interpretación fílmica. Tanto si la función de la palabra

amplificada es la de la narración, como si lo que se busca es trasladar esa corriente de pensamiento presente en las novelas de *The Waves* (1931) de Virginia Woolf o de *Reise durch die Nacht* (2012) de Friederike Mayröcker, la voz ofrece una información paralingüística que determina el comportamiento de unos actores que interpretan frente a la cámara y ante el público del hecho teatral. La puesta en escena multimedia de la directora es la comunión unísona de todos los signos, visuales y acústicos, que se trasladan al espectador en un mismo espacio-tiempo. Los intérpretes y los técnicos conviven en la construcción de personajes compartidos y en contexto que les rodea, lo cual permite que el actor utilice el espacio sonoro para la recreación del comportamiento de su personaje y que sea participe de la creación de dicho espacio durante la función. Este trabajo en equipo posibilita al actor el tener una visión más global del espectáculo y ser co-creador tanto de los espacios escenográficos como de los sonoros, pero lo fundamental de este proceso radica en la interacción de los diferentes signos y la influencia que tienen la narración y la voz en *off* sobre la gestualidad – cinética y proxémica – de los intérpretes, relación propia del hecho teatral y de la simultaneidad de signos.

En otro orden de ideas, la digitalización de la voz es un recurso que recrea diferentes efectos relacionados con el ambiente y la atmosfera escenográficos. El eco de los largos pasillos del inframundo en *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016); el filtro del locutor de radio en *Wunschkonzert* (2009); o el de una llamada de teléfono en *Reisende auf einem Bein* (2015) son solo algunas muestras del rigor en los más mínimos detalles realistas que la tecnología punta permite en la escenificación multimedia. En *Fräulein Julie* (2010) la criada Kristin intenta escuchar desde su dormitorio la intensidad del conflicto entre su prometido, Jean, y su señora, Fräulein Julie. Sobre el escenario solo se aprecia la sombra de Kristin a través de las cortinas de una ventana, pero la grabación en directo muestra como acerca su oído al suelo para lograr entender lo que ocurre en el dormitorio de Jean, justo debajo del suyo. La disputa, sin embargo, es una ficción entre los intérpretes que se encuentran en dos cabinas separadas, cada una a un lado de la escenografía, dejando en el centro la gran pantalla. A través del control del volumen de los micrófonos y mediante el uso de filtros se consigue transmitir el punto de vista de Kristin que escucha la conversación de su prometido y de su señora a través de un vaso bocabajo que le permite escuchar las voces del piso inferior. De este modo, la

percepción que tienen del mundo los protagonistas se manifiesta igualmente en lo sonoro. La directora al respecto sostiene:

Si se quiere profundizar y mostrar lo que ocurre dentro de la cabeza de una persona, se tiene que informar acerca de lo que sucede fuera de esa cabeza al mismo tiempo. Porque nuestros pensamientos obviamente responden, en diversos grados, a eventos externos (Programa de mano de *Reise Durch die Nacht* del Gymnase de Lycée Aubanel, 2012).

En *Reise durch die Nacht* (2012) los pensamientos de la narradora están en constante interacción con el mundo que le rodea. Es así como el receptor puede contrastar la realidad con la percepción que de esta tiene la protagonista. El rigor tecnológico de este montaje ofrece al espectador todo un espacio sonoro que le permite imaginar dicha interacción con el fin de hacer creíble el viaje al interior de la psique de la protagonista, viaje metafórico en tren a través de cuya ventana se adentra al espectador en la memoria de una mujer que se traslada de París a Viena para asistir al funeral de su padre.

Las voces también se manipulan digitalmente para mostrar al espectador la forma en la que ciertos personajes perciben el mundo. El sueño de Rhoda en *Waves* (2006); el miedo de Natasya Filipovna de camino al altar; las visiones de la protagonista de *Die Gelbe Tapete* (2013); o la pérdida de conciencia de Eurydike en *Schatten (Eurydie sagt)* (2016) se potencia con dicha manipulación digital que modifica el entorno de las voces, como lo haría un sueño o un estado alterado de conciencia. De esta forma, el realismo convive con la subjetividad del inconsciente de los personajes y la escena hiperrealista recurre a la estética surrealista para expresar más allá del comportamiento de los personajes y que el espectador pueda comprender sus procesos internos. El signo de la voz manipulado para manifestar su percepción del mundo – la soledad, los miedos, las fantasías o la memoria – entronca también con el interés de la directora por mostrar la mirada y la experiencia femeninas. Tal y como ella afirma:

Con el tiempo, me doy cuenta de que las estructuras son siempre patriarcales. Para mí, insistir sobre una narración femenina responde a un imperativo feminista fuerte: darnos cuenta de que existe una experiencia propiamente femenina (Programa de mano de *Reise durch die Nacht* del Gymnase de Lycée Aubanel, 2012).

En cualquier caso, la gestualidad del actor se deja condicionar por los espacios sonoros generados a partir de la digitalización de la voz y es la simultaneidad de los

signos, junto al aspecto externo ya tratado en el epígrafe anterior, lo que ofrece el sentido último de la interpretación.

6.3.3. Signos corporales

Se procede al análisis de la expresión del actor, esencial en un teatro en el que la imagen toma el relevo a la palabra y la convención se manifiesta en un entramado escenotécnico que acerca al espectador los más mínimos detalles del comportamiento de los personajes. Ya se ha visto que el teatro encuentra en los signos paralingüísticos todo un sistema a través del cual crea varios significados en su confluencia con los lingüísticos. Sin embargo, la comunicación directa no es solo un encuentro entre los signos lingüísticos y paralingüísticos, que aquí se vinculan en exclusiva a la voz del actor. Tal y como afirma Fischer-Lichte: “El significado de los signos paralingüísticos no solo se ve modificado por los signos lingüísticos que simultáneamente se producen, sino también por los cinéticos” (1999: 67-68).

A esta afirmación es necesario explicar que la semióloga engloba, bajo el término cinética, todos aquellos signos relacionados con la expresividad del actor, tanto de la cara como del cuerpo, con independencia de si existe o no cambio de posición en el espacio. No obstante, para el análisis que aquí compete, la sistematización de Fischer-Lichte puede crear cierta confusión al utilizar el término cinética como sinónimo de toda actividad física del actor. Por el contrario, este estudio se decanta por la expresión de signos corporales para englobar dicha actividad. Se reserva así el concepto de cinética solo para aquellos signos corporales que no impliquen traslación en el espacio, incluida la cinética facial. Mientras que la semióloga define los movimientos del rostro bajo el vocablo de mimética, en el contexto de esta investigación, se trata de una expresión algo difusa por su estrecha vinculación con la mimesis del teatro naturalista característico del método de dirección de actores de Katie Mitchell. Es decir, según el presente estudio, existirían dos tipos de signos corporales: los proxémicos – aquellos que implican traslación – y los cinéticos, que pueden ser faciales o gestuales. Una vez aclarada la sistematización de los signos corporales, se procede a su análisis.

Tal y como se viene estudiando, cada una de las acciones que realizan los intérpretes tiene su origen en el análisis de los sucesos de la fábula. Desde el punto de vista de la semiótica, a esta aseveración cabe añadir que una misma acción – o signo de la actividad del actor – engloba signos cinéticos y proxémicos. No se trata de realizar un

estudio exhaustivo de cada uno de estos signos en las 13 representaciones, sino de hallar, en la repetición de estos a lo largo de las diferentes escenificaciones, las singulares aportaciones del lenguaje cinematográfico en la semiótica realista de la directora. Los primeros planos de la proyección en directo le permiten acercar el actor al espectador en un estilo que aquí se recoge como hiperrealista. A la cercanía de la cámara es preciso resaltar la exigencia y la dificultad de los encuadres filmicos, el desdoblamiento de la interpretación de los personajes y, en consecuencia, el condicionamiento de ambos recursos sobre los signos cinéticos – faciales y gestuales – y proxémicos de los intérpretes.

Sostiene Fischer-Lichte que, debido a la distancia entre el emisor y el receptor en el teatro, “todas las formas de teatro que dan valor a la expresión de emociones fuertes tienen que considerarlas en su importancia y conformarse con que se perciban mal o de ninguna forma” (1999: 83). Dichas formas teatrales intentan paliar el dilema de la distancia agrandando ligeramente la expresión, de forma que, mediante los signos paralingüísticos, cinéticos y proxémicos, el mensaje llegue al público. Este hecho juega en detrimento del realismo, y a favor de cierta convención teatral. No sucede así en los escenarios de un teatro de cámara donde:

Los actores no tendrán que renunciar a los signos mímicos [faciales en este estudio], sino que pretenderán utilizarlos en mayor medida como portadores importantes de significado. Aquí hay que considerar que el teatro no tiene que mantener las reglas de aplicación y disimulo válidas en la cultura del entorno; entonces se trataría de teatro naturalista. Aquí puede interpretarse la ruptura de la regla igual que en las situaciones no teatrales (Fischer-Lichte, 1999: 83-84).

Fischer-Lichte se refiere a las cuatro reglas también aplicables a los signos paralingüísticos: la exageración, la atenuación, la neutralización y el enmascaramiento de una emoción mediante la expresión de la cara y del cuerpo (Cfr. 1999: 75). En continuidad con la afirmación de la semióloga, se deduce que la directora Katie Mitchell halla en la hibridación de lenguajes una vía para conseguir el mismo efecto del teatro de cámara en la distancia de los grandes teatros que suelen producir sus espectáculos, de manera que los actores no renuncien a los signos faciales, sino que estos sean la clave de la comunicación emocional con el espectador. Los signos faciales y gestuales son una fuente de información dominante en el lenguaje teatral en general, pues, mientras los signos lingüísticos y paralingüísticos pueden ser interrumpidos, el rostro y el cuerpo del actor son portadores de información incluso en reposo. La complejidad del rostro

humano es algo que fascina a Mitchell desde que comenzará a investigar bajo el paraguas del National Endowment for Science, Technology and the Arts (NESTA). Dicha complejidad se ve potenciada por el uso de las cámaras que acercan el actor al espectador, recreando, a través de los primeros planos y de los planos detalle, las sutilezas de la expresión humana. La visibilidad y omnipresencia del cuerpo del actor evidencia una realidad aumentada mediante el efecto lupa de la grabación en directo. La cámara es una herramienta que la directora utiliza para dirigir la mirada del espectador a los detalles que le interesan, pues es ella quien marca el encuadre de cada plano proyectado. La fortaleza de la directora radica en el acercamiento del rostro y gesto al espectador mediante el uso de la cámara, dejando ver su profundo conocimiento del análisis de texto, de la puesta en escena y de la dirección de actores.

A pesar de que el lenguaje queda limitado para la expresión de la emoción o el sentimiento, lo cierto es que los músculos faciales están contruidos de una forma extremadamente complicada cuyas combinaciones manifiestan los estados de ánimo cambiantes a una velocidad, en ocasiones, imperceptible para la vista. Afirma Fischer-Lichte que:

La observación de una cara humana nos enseña distintas cosas. Puede informar de sucesos pasajeros e incluso a veces fugaces, como sentimientos o emoción, o de breves vacilaciones en el curso de una conversación. La cara humana también produce signos continuos a los que se puede adjudicar los más distintos significados (1999: 69).

Son estos signos faciales y gestuales inapreciables para el distante espectador sobre los que se detiene y recrea. Los rostros de las protagonistas cobran una relevancia y omnipresencia sinigual. Desde *Waves* (2006) y hasta *La maladie de la mort* (2018) los signos faciales son la clave para conseguir la empatía objetivo de la dirección de actores naturalista. En este sentido, se observa una mayor recreación en dichos signos faciales en la medida que la directora afianza su poética. Bajo la influencia consciente del cineasta Elem Klímov, Mitchell se centra en la vivencia subjetiva de los protagonistas, frente a la objetividad de los hechos. Este interés le permite mantener una tensión dramática creciente sustentada en el principio de incertidumbre, relacionada con el uso de la temporalidad resultante de la intervención del texto fuente. En palabras de Alonso de Santos:

Lo dramático consiste precisamente en esa vivencia de la incertidumbre del futuro que se contagia al espectador. Todo ello con la sensación de urgencia y el impulso hacia

delante de los acontecimientos, porque para que una obra mantenga su interés, y su incertidumbre, es preciso que comunique que la trama avanza (Alonso de Santos, 1999: 155).

Mitchell maneja especialmente la intriga, entendida esta como la ausencia de información por parte del espectador, no del personaje, con la consecuente tensión generada para recomponer el puzle que da coherencia al mundo dramático configurado. Asimismo, genera expectación, producida cuando tanto el personaje como espectador carecen de suficiente información sobre la materia dramática que se va a manejar en la acción (Cfr. Del Hoyo Ventura, 2014: 35). Dicho *crescendo* se establece a partir de la lectura concreta y contemporánea de la directora, quien halla en las técnicas de montaje un aliado en la comunicación escénica, pues le permite adentrarse en la subjetividad de unos personajes ajenos, o no, al cerco de la tragedia que silencioso se estrecha en su contra.

Como ya se ha desarrollado, los intérpretes disponen de unas biografías con abundante información en torno a sus personajes. Esta información no se desvela a los espectadores, salvo en fragmentos fugaces que cobran sentido solo cuando se desenvuelve el suceso final, que se corresponde en su teatro con el cierre de la función. En *...some trace of her* (2008) Mitchell tomó la decisión de que Natasya Filipovna era conocedora del futuro mortal que se le avecinaba, como también les ocurre a Fraülein Rasch en *Wunschkonzert* (2009) o Clara y Claire en *The Forbidden Zone* (2014). El suicidio forma parte de una decisión de los personajes y conforma el acontecimiento inicial. En *Reise durch die Nacht* (2012), *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) y *La maladie de la mort* (2018), sin embargo, las protagonistas toman decisiones una vez comienza la acción dramática. En cualquier caso, a pesar de que Mitchell no evidencia dichos acontecimientos internos decisivos en el curso de la acción dramática, sí los trabaja con sus intérpretes en profundidad y dedica secuencias, tan imprescindibles como sutiles, en el entramado de signos que conforman el sentido último de la escenificación. Estos signos vienen de la mano de dichos primeros planos de los personajes, ya sea una mirada, como en el momento en que Ella se mira al espejo en *La maladie de la mort* (2018) y decide aceptar la propuesta de Él; o en el proceso interior por el que atraviesa Eurydike en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016), en el que Mitchell se detiene mostrando su mirada perdida en el interior del coche que traslada a los muertos del mundo de los vivos al inframundo.

Es la sutileza de la cinética facial la que conecta al espectador con el mundo interior de los personajes, de manera que, siempre en combinación con el resto de signos, este conecta con su sufrimiento y con la decisión vital que le pondrá fin. No obstante, es la intriga que provocan dichas imágenes sobre la pantalla, la que mantiene al espectador atrapado en la acción dramática. La ausencia de información precisa y el ritmo pausado de la concatenación de signos faciales y gestuales envuelven al receptor en la poética tan característica de Mitchell y tan cercana a los *thrillers* psicológicos de la actualidad.

Por otro lado, la recreación en los primeros planos detiene el tiempo de la escenificación con la fugacidad con la que las imágenes se graban en la memoria o con la medida con la que el pensamiento conecta con ciertas emociones. Los puntos de vista subjetivos son recurrentes y, por lo general, se depositan en lo cercano; ya sea con la angustia vital de la protagonista de *Die Gelbe Tapete* (2013), que no es capaz de mirar a su propio bebé recién nacido, para desarrollar un brote psicótico reflejado en las visiones de otra mujer atrapada en el papel que decora su habitación; o con la curiosidad casi científica de Ella en *La maladie de la mort* (2018) mientras graba con su teléfono móvil el cuerpo dormido de Él. Dichos planos subjetivos ayudan al espectador a adentrarse en lo que los personajes ven y cómo lo ven. La mirada se detiene en los objetos cercanos o en el otro, por lo que los primeros planos de las manos que recorren una fotografía, un periódico y una flor, o que llevan a cabo las tareas domésticas y laborales cotidianas, son un recurso muy habitual que se ha materializado en la interpretación múltiple de un mismo personaje.

La exigencia de la cámara y del realismo requiere de una inmersión total por parte del intérprete. A cambio le ofrece la posibilidad de que el más mínimo detalle de su rostro sea visto con independencia de la distancia que le separa del espectador. Tal y como sostiene Fischer-Lichte:

La cara humana es (...) una fuente de información dominante, compleja e incluso a veces equívoca. Dominante a causa de su visibilidad y omnipresencia (...). La complejidad del rostro parece evidente cuando pensamos en su capacidad de transmisión, en las informaciones que puede contener y en el papel que desempeña en la vida social (...). Los músculos faciales están contruidos de forma tan compleja, que llevan a cabo miles de expresiones en la apariencia facial; y estos músculos trabajan tan rápido que todas ellas pueden mostrarse en pocas horas (1999: 69).

En el caso de los signos faciales y gestuales, la proyección no entra en competencia con la escena, sino que, muy al contrario, potencia aquellos signos que, por la distancia entre el emisor y el receptor, pasarían desapercibidos. Puesto que, en general, la importancia de los signos faciales radica en su capacidad de transmitir emociones, Mitchell les otorga una relevancia prioritaria en su teatro. A las siete emociones primarias, desarrolladas por el psicólogo Paul Ekman y recuperadas por Fischer-Lichte en su análisis semiótico, es preciso añadir los más diversos signos a los que se le pueden adjudicar distintos significados, todos ellos relacionados con la emocionalidad del sujeto y los sentimientos intersubjetivos que se derivan de la comunicación. Si a este abanico se le suman las cuatro variables de la exageración, la atenuación, la neutralización y el enmascaramiento mediante la expresión de la cara, las posibilidades se multiplican exponencialmente y, con ello, los matices y el rigor del actor en su compromiso con el análisis del texto y la dirección de Mitchell. Según si el personaje se siente o no observado, opera la atenuación y enmascaramiento habitual del entorno al que pertenece. En este sentido, la voz en *off* puede desvelar lo que el personaje oculta – como en *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016) – o la voz del narrador puede expresar lo no dicho o inconsciente – como en *La maladie de la mort* (2018). Por el contrario, la exageración es poco habitual en el teatro que aquí se estudia, salvo para aquellos momentos en los que se expresan las fantasías o los sueños de los protagonistas. En *Waves* (2006) el personaje de Neville está enamorado de Percival. Mitchell recrea sus fantasías durante la cena de despedida con un primer plano del actor, de evidente guiño erótico, mientras se come un plátano y la voz en *off* expresa sus auténticos sentimientos. En *Fräulein Julie* (2010) se halla otro ejemplo en el sueño de Kristin. El primer plano de su mirada deja ver el fuego en su pupila y el terror en su rostro, expresión que el hermético personaje jamás manifiesta en la vigilia, ni siquiera en la soledad de su habitación (véase Capítulo 3, Fig. 10).

Por otro lado, dicha voz en *off* o dicha narración, ambas analizadas, ofrecen al actor una guía por la que transitar emocionalmente a través de la concreción de las acciones físicas. La escritura sonora es, del mismo modo, un apoyo fundamental para que los actores sostengan el tempo de cada una de sus acciones, también controlado por los operadores de cámara y por los editores que observan la función desde la cabina a través de los monitores que capturan las imágenes de todas las cámaras. Los referentes rítmicos que hacen posible la escenificación sobre el escenario pueden ser también

visuales – como lo son los monitores o las señales de los operadores de cámara – pero para los actores, en particular, lo sonoro constituye un mapa emocional durante la representación.

Una vez comprendidos los signos cinéticos y su relación con los audiovisuales, es fundamental ahondar en la proxemia característica de la poética multimedia de la directora. Afirma Fischer-Lichte que los signos proxémicos pueden diferenciarse en dos grupos:

1. Signos que se realizan como distancia entre los participantes en la interacción (como un espacio vacío entre ellos) y como cambio de esa distancia.
2. Signos que se realizan como desplazamiento, es decir, como movimiento a través del espacio (1999: 125).

También Juan Antonio Hormigón añade al primer grupo:

La proxemia nos explica cómo una distancia determinada entre dos seres humanos que puede medirse en metros y centímetros, significa una determinada actitud social; y, en consecuencia, construir una mesa de despacho que incorpore una distancia (o sea que obligue al interlocutor a mantenerse a un metro o tres de mí) ya constituye un acto significativo; la mesa de despacho me dice si estoy hablando con el director general o con el modesto empleado (2002: 181).

La proxemia no solo arroja información en el plano de lo que Fischer-Lichte denomina la intersubjetividad (Cfr. 1999: 128), sino que se vincula con las relaciones sociales y personales entre los personajes. Katie Mitchell trabaja con rigor el contexto cultural de la pieza, pues la distancia entre los personajes es un signo que está condicionado por lo que la sociedad considera apropiado o no en las relaciones entre individuos. Es redundante incidir en el análisis previo del texto y en la búsqueda de la mayor precisión para comunicar con claridad la relación que los personajes establecen entre ellos. Lo que interesa es la contradicción que se establece entre la pantalla y el escenario en un juego en el que las distancias nunca son lo que aparentan ser y la soledad del pensamiento se refleja de forma constante tanto en la escenificación fragmentada como en la proyección reconstruida. Por lo tanto, a la función de la proxemia, como signo comunicativo, es preciso añadir el significado que esta adquiere en el conjunto de la escenificación. El aislamiento y el destierro de Irene en *Reisende auf einem Bein* (2015) se refleja mostrando su imagen inmóvil en una estación en la que el resto de actores, regidores y técnicos interpretan viajeros que se trasladan de un lado a otro sin detenerse en su dolor (véase Capítulo 3, Fig. 24). Nuevamente, en la imagen

proyectada la mirada de la actriz Julia Wieninger se deja ver entre cuerpos diferentes que van y vienen. En el escenario, la traslación del elenco es mínima para conseguir ese efecto de ajeteo ajeno al sufrimiento de la protagonista. La competencia entre los medios enriquece el sentido aportando el *pluriperspectivismo* característico de la deconstrucción sin perder el rigor realista de la pantalla.

De este modo, el signo proxémico proyectado entra en contradicción con el signo proxémico del escenario, creando la apariencia de que los personajes se trasladan de un lugar a otro, cuando en el espacio escénico se trata de un signo gestual que, capturado por la cámara, simula dicha traslación. Un primer plano de Natasya Filipovna de camino al altar en *...some trace of her* (2008) es un claro ejemplo de este hecho, pues en el escenario la actriz no avanza, sino que simula caminar. La luz de una vela no permite ver lo que le rodea, por lo que en el primer plano proyectado se consigue la impresión de un signo proxémico sin serlo. En la misma línea, la actriz Jenny König, en *The Forbidden Zone* (2014), o los actores Maik Solbach y Julia Wieninger, en *Reise durch die Nacht* (2012), realizan un constante movimiento gestual que imita el movimiento del cuerpo bajo el traqueteo de un metro y de un tren. La discusión de Fräulein Julie y Jean, mencionada con anterioridad, se desvela en el escenario de forma brillante: los dos actores se encuentran aislados en sendas cabinas insonorizadas separadas a ambos lados del espacio escénico. Lo que en el montaje cinematográfico es una pelea agresiva y cercana entre los personajes que pasan la noche juntos, en el escenario se consigue apartando los cuerpos y alejándolos en polos opuestos del escenario. La directora, consciente del efecto que esto produce, crea una metáfora poética de la alienación interna de los protagonistas. Esta imagen, acompañada de una gestualidad rápida y tajante; de la mímica desesperada de Julie, frente a la agresividad de Jean; y de la imposibilidad de escuchar los gritos y lamentos desde el patio de butacas, no solo muestra la técnica que existe detrás del montaje cinematográfico, sino que es en sí el mensaje que subyace al drama. Personajes que gritan en silencio y otros que no son capaces de escuchar, encerrados en unas vidas en las que pareciese no existir otra posible salida que la muerte. El pájaro enjaulado de la trama de Strindberg se mantendrá como signo de la prisión mental en la que convive el triángulo compuesto por Fräulein Julie y sus dos criados, Jean y Kristin. La muerte parece ser la única salida.

Por otro lado, el seguimiento de la cámara está acotado por la proxemia habitual de un teatro naturalista convencional. De hecho, la creación multimedia según Mitchell:

Tiene unos límites técnicos que no se pueden traspasar con facilidad. Es difícil grabar escenas complejas que impliquen a más de tres personajes y que requieran un cambio de escenografía. Es por esta razón que le damos prioridad a los pensamientos de un solo personaje, a pesar de que tratamos de desarrollar nuestra técnica para no depender más de estas limitaciones materiales en la elección de nuestros textos fuente (Programa de mano de *Reise durch die Nacht* del Gymnase de Lycée Aubanel, 2012).

Con todo, a pesar de la restricción técnica de la proxemia, también goza de ciertas posibilidades visuales en la edición, que a su vez entroncan con un juego escénico esencial para el equilibrio entre ambos lenguajes. Los cambios de posición en el espacio y la separación entre personajes, paradójicamente, se distancian del movimiento lógico realista para generar sobre la pantalla la ilusión de continuidad de unos espacios que sobre el escenario aparecen fragmentados.

Este recurso ha evolucionado en la técnica para su escenificación, pero ya en *Waves* (2006) la directora lleva a cabo este juego escénico tan utilizado en los montajes de Robert Lepage o en los de Wooster Group, con su personal aportación de los *live cinema shows* (Cfr. Fowler, 2018: 104). En *Waves* (2006), espectáculo carente de un espacio escenográfico concreto, se generaba la ilusión filmica de que los personajes se encontraban en diferentes espacios o tiempos. El ritmo estrepitoso de dichos cambios sobre el escenario hizo posible la continuidad de la imagen proyectada. El uso del lenguaje cinematográfico y la inmersión en los multimedia fue la solución técnica para pasar de un periodo temporal o de un lugar a otro de la fábula en cuestión de milésimas de segundo. A su vez, la fragmentación de la narrativa adentra al espectador en la corriente de conciencia de sus protagonistas con una rapidez que pretende acercarse a la del propio pensamiento. Sin embargo, siempre existe la limitación del propio lenguaje, pues “no podemos adelantarnos a nuestra capacidad de comprender las palabras pronunciadas en la escena, a pesar de que los pensamientos son más rápidos que el lenguaje” (Programa de mano de *Reise durch die Nacht* del Gymnase de Lycée Aubanel, 2012).

Las imágenes de los diferentes rostros escondidos entre la maleza en *Waves* (2006) – la expresión en la mirada del terror de Rhoda, o la curiosidad de Bernard – se reconstruyen en la edición filmica bajo la sensación de que existe una corta distancia entre los personajes que juegan al escondite en un mismo espacio-tiempo. Mitchell, fiel a la novela, presenta al espectador a los seis amigos, aún niños, cuando se conocen en la escuela. La cercanía entre ellos refleja la amistad pura y sin tapujos de la infancia, sin

perder de vista el temperamento que los acompañará a lo largo de sus vidas. No obstante, en el escenario la distancia es mayor y sus intervenciones se suceden consecutivamente, no de forma simultánea. Esta maniobra proxémica, constante en su primer montaje híbrido, desvela al espectador la mecánica del montaje cinematográfico y conforma un elemento clave de la poética del teatro multimedia de Mitchell.

La metáfora a nivel escénico refleja el aislamiento que produce el pensamiento, pues el encuentro sobre la pantalla es una ostensible manipulación del hecho escénico. La directora emancipa al espectador, alejándole de la posición pasiva habitual del realismo escénico para convertirle en elemento activo de la escenificación. Al no tener una fuente de información unívoca, la experiencia escénica le lleva a tomar conciencia de dicha manipulación, a recibir dos realidades de la ficción y a construir su propia dramaturgia mental a partir de estas. Lo interesante de dicho juego escénico multimedia es que Mitchell no se aleja por ello de la técnica naturalista tan afín a su sensibilidad artística, ni los actores dejan de construir unos personajes con absoluto rigor verista. Es el espectador quien se verá empujado a cuestionar la realidad en el contraste entre la pantalla y el escenario. Dicho recurso ha podido evolucionar, ganar precisión técnica y concretarse en un método singular, pero el concepto en sí es el mismo a lo largo de las 12 escenificaciones multimedia que han precedido a *Waves* (2006). Este recurso se aprecia de igual modo en *Die Gelbe Tapete* (2013): el espectador es testigo sobre la pantalla de las alucinaciones de la protagonista que ve a una mujer atrapada en el papel de su habitación, mientras observa que, en sobre el escenario, ambos personajes se encuentran en espacios separados de la escenografía (véase Capítulo 3, Fig. 18).

Este contraste de signos, que permite que la pantalla y el escenario entren en lo que Anxo Abuín denomina como competencia (Cfr. 2008:36), en torno a la cual se profundizó en el apartado 4.2., será una constante en su trabajo multimedia. Se trata de un recurso en la escenificación que aporta una significación enriquecida a la hipótesis simplificada de que los *live cinema shows* se centran en mostrar al espectador la técnica que existe detrás de la producción cinematográfica. Mitchell lleva a cabo toda una escenificación en la que los signos cinéticos y proxémicos no pertenecen exclusivamente a la praxis cinematográfica, sino que tienen en sí un significado escénico en el conjunto multimedia. Tal y como se viene estudiando, Mitchell propone una experiencia teatral cuyo sentido radica en la competencia de los medios. La interpretación de los actores tiene en cuenta el hecho escénico en su globalidad, cuya

dificultad les obliga a manejar la visión general del escenario y los planos capturados por las cámaras.

Este hecho es notable a partir de *Fräulein Julie* (2010), donde se aprecia cómo el personaje de Kristin atraviesa tres veces la misma puerta y en la imagen recogida por la cámara y proyectada sobre la pantalla da la impresión de que el personaje atraviesa diversos recibidores y cruza diferentes puertas. También Eurydike, en *Schatten (Eurydice Sagt)* (2016), recorre largos pasillos en el inframundo de la pantalla que resultan ser las mismas entradas y los mismos suelos y corpóreos en el escenario. Este signo proxémico se repetirá dos veces más: una segunda vez, en el momento en que el personaje de Orpheus baja al inframundo en busca de Eurydike, y una tercera, cuando esta le sigue para regresar al mundo de los vivos. De esta manera el espectador prevé la lógica y la convención del juego escénico y la directora consigue un equilibrio formal entre la pantalla y el escenario. El signo sobre el escenario sugiere así un significado particular: si sobre la pantalla los personajes avanzan en el espacio según la significación fabular, el escenario les desvela atrapados en una suerte de laberinto, algo similar al movimiento del ratón enjaulado que da vueltas en su rueda sin llegar a ninguna parte.

Estos personajes aislados y aprisionados por sus propios pensamientos se repiten una y otra vez en su teatro multimedia. Su prisión mental se refleja en unos espacios interiores, habitualmente oscuros y cuyas salidas no tienen continuidad. En *Reise durch die Nacht* (2012), un tren nocturno en constante movimiento sobre la pantalla es, sobre el escenario, una cinta trasera con pregrabados de imágenes repetidas. En *Die Ringe des Saturn* (2012), el protagonista viaja sin salir de las cuatro paredes de su habitación de hospital. En *La maladie de la mort* (2018), los recuerdos del suicidio del padre de la protagonista acuden cada noche a la aséptica habitación de hotel, como si acecharan detrás de la puerta 602. El contraste entre el signo proyectado en la edición de la pantalla y el que sucede sobre la escena tiende a mostrar una proxemia paradójica cuyo sentido profundo se sustenta en el equilibrio que se establece en la simultaneidad de ambos. La fuente de información que le llega al espectador no es unívoca y la recepción quedaría incompleta si su mirada omitiese cualquiera de las dos realidades.

En este sentido, la técnica que existe detrás de la consecución de un plano despierta tanto interés en el espectador como la fábula proyectada, hecho trascendental en el teatro multimedia de la directora. Katie Mitchell es consciente del peso visual de la

pantalla, no solo por el tamaño y por la imagen en movimiento, sino también por ser la portadora del sentido fabular. La clave del equilibrio radica en el permanente juego de los actores y en la relación que se establece con estos mediante la cinética, la proxemia y la interpretación múltiple de un mismo personaje. Existen, por tanto, tres niveles de significación que la directora maneja: aquel que se da en la relación de los planos y su edición en la proyección; aquel que surge de la cinética a nivel del escenario; y, por último, aquel que se da en la relación competitiva entre ambos.

Si bien la escucha del espectador nunca puede ser selectiva en su teatro, pues el estímulo es el mismo tanto para el emisor como para el receptor, su mirada oscila entre estos tres niveles: el fabular, proyectado; el de la escena donde se lleva a cabo la acción de los actores; y el de la escenificación, que engloba todos los signos que surgen del hecho espectacular. El éxito o fracaso de sus puestas en escena multimedia se sustenta sobre este diálogo y tensión permanente entre dichos niveles de significación. Si la balanza se desequilibra en uno u otro sentido – el de la escena o el de la pantalla, el sentido profundo de la escenificación no alcanzará las expectativas. A colación, el crítico inglés, Andrew Haydon revisa con acierto las críticas que recibió el montaje austriaco de *Wunschloses unglück* (2014):

Las críticas expuestas se redactaron a las 24 horas de ver la pieza. Yo todavía estaba pensando. Estaba aún sentado en una suerte de silencio petrificado y pensando. Si tuviese que dar cuenta de mi reacción visceral inmediata, no podría. En parte, porque no es/fue este tipo de representación. No te lanza un bofetón de adrenalina. Hay momentos estremecedores que te levantan de la butaca, o que te hacen apretar la mandíbula involuntariamente. Pero la pieza en su globalidad es mucho más meditativa. Y triste. Es una letanía del gota a gota del pensamiento, de tristeza, y de seriedad. La imagen, el sonido, la voz, el lenguaje (...), la acción (2014).

Esta es la poética que emana de los montajes multimedia de la directora y el resultado del equilibrio fundamental de ambos planos de significado. *Fräulein Julie* (2010) y *Reise durch die Nacht* (2012) consiguen mantener dicha tensión con una singular genialidad que no decae en ningún momento de los espectáculos. Si bien la escenografía del tren consigue fascinar por su versatilidad espectacular, es la dinámica en la cinética de los actores la responsable principal de dicha proporción armónica entre ambos lenguajes. Con estos dos montajes, en especial con el primero, la directora alcanza el cenit de su teatro multimedia.

El desdoblamiento de los actores es uno de los principales atractivos de dicha experiencia, pues, si bien sobre la pantalla el personaje de Kristin – por continuar con el ejemplo – es único, sobre el escenario existen dos actrices que representan el mismo papel, otorgándole matices diferentes según los intereses de la directora. Por un lado, la actriz Jule Böwe se presenta como indiscutible protagonista, cuyos signos faciales y gestuales, así como los proxémicos y vocales, llevan al espectador a identificarla como un todo indivisible en la narración fabular. Por el otro, Cathlen Gawlich es su doble en todos aquellos planos en los que su rostro, signo con el que el espectador se identifica, no aparezca sobre la pantalla. Mediante esta interpretación múltiple se observan sobre el escenario dos actrices en constante juego escénico cuya gestualidad puede ser exactamente la misma, pero cuya proxemia las separa en distintos puntos de la escenografía, con el fin de que la edición de la película pueda llevarse a cabo a tiempo real. Dos cámaras pueden grabar a ambas actrices: una recoge un primer plano del rostro de Jule Böwe, y la otra la espalda de Cathlen Gawlich mientras cocina. De este modo, el editor puede pasar de un plano a otro con rapidez y sin movimientos de cámara, mientras en la proyección da la impresión de que se trata de la misma actriz y al espectador se le ofrecen diferentes perspectivas de una misma acción.

A este juego se le añade la cinética gestual de las manos como signo recurrente, en cuyos primeros planos la directora detiene el tempo de la escenificación para recrearse en la sutileza de los detalles, como, por ejemplo, la elaboración de una poción por encargo de Fräulein Julie o de los riñones cocinados para su prometido Jean. Esto entronca con el desdoblamiento de la interpretación manifiesto en la proxemia escénica, pues las manos de la actriz que encarna a Kristin se combinan con gran precisión con las de sus dobles⁸²: las de la creadora del sonido en directo, Lisa Guth, e incluso las de la actriz que encarna a la antagonista Fräulein Julie, Luise Wolfram. Esto, que sobre el papel puede parecer un rompecabezas demasiado complejo, conforma una suerte de poema visual tan fascinante para el espectador como lo es la fábula que se reconstruye sobre la pantalla. Katie Mitchell descubre un nuevo punto de vista para la dramaturgia de Strindberg y una forma singular de contarla, en la que la forma y el fondo se desvelan como una poética sin precedentes sobre la escena europea. El espectador descubre que casi nada es lo que parece tras la apariencia fabular de la pantalla, a la par que el cubismo escénico que lo hace posible será la esencia de la obra de arte, en cuya

⁸² Según la jerga filmica, aquel o aquella intérprete que sustituye a otro por motivos diversos.

escenificación se hallará su sentido trascendental. Reducir lo que ocurre sobre la escena al simple medio para la consecución de un fin es una visión superficial de unas propuestas tan complejas como profundas.

En consonancia con este desdoblamiento, los actores protagonistas se distinguen de sus dobles escénicos por ser portadores de todos los signos faciales que comunican al espectador el estado de ánimo de los personajes. Los 200 músculos del rostro humano, que tanto atraen a la directora, son motivo de observación, en cuyo detalle puede recrearse por medio de los primeros planos (Cfr. Rebellato, 2014: 219). A Mitchell le interesa mostrar la forma en que sus personajes observan y cómo se manifiestan sus pensamientos a través de dichos sutiles movimientos faciales que, si bien en la vida son involuntarios, en sus escenificaciones están elaborados bajo su dirección naturalista. Esta forma personal de mirar el mundo se relaciona con el pensamiento en un camino de ida y vuelta. A su vez, dicho pensamiento es una amalgama de recuerdos, miedos y fantasías que condicionan esa mirada. El lenguaje, entendido este como la forma en que se expresa dicha historia – que, por norma general, lo hace bajo el prisma de uno de sus personajes – será una herramienta más para adentrarse en su subjetividad. Mitchell no prioriza la fábula del texto fuente, pero sí construye su propia narratividad como hilo conductor de la escenificación, origen de la intervención en busca de ese lenguaje y de su materialización en dramaturgia sinestésica.

Bajo esta premisa, no es de extrañar que sobre la pantalla los signos del movimiento del actor sean principalmente faciales y gestuales. La proxemia también se da, sin duda, pero, a consecuencia de las limitaciones espaciales de las cámaras y su potencial en las distancias cortas, Mitchell se recrea sobre todo en los primeros. Esta es la razón por la cual, a partir de las escenografías que se llevan a cabo fuera de Inglaterra, la proxemia amplía su registro de posibilidades, aunque con la limitación de un número de personajes nunca superior a tres. El plano de la intersubjetividad, aquel que se da entre los personajes, se suprime muchas veces para observar solo el movimiento de uno de ellos: el marido o la criada que suben las escaleras en *Die Gelbe Tapete* (2013); la mujer que avanza hasta su vagón en *Reise durch die Nacht* (2012); la entrada de Claire en el metro o en el laboratorio en *The Forbidden Zone* (2014); o la repetición del trayecto del ascensor hasta la habitación de hotel en *La maladie de la mort* (2018) son algunos ejemplos que, acompañados del espacio sonoro, son generadores de significado en el plano del sujeto. Mitchell no solomuestra el objetivo concreto que justifica dicha

acción de traslación, sino que se detiene en los signos de la cualidad de dichas acciones para ofrecer todo un despliegue de información en torno a los pensamientos y las emociones de los personajes. Son, por lo tanto, junto a la escritura sonora, signos creadores de atmósferas que fundamentalmente reflejan la relación de los protagonistas con el mundo que les rodea.

Otro ejemplo del juego escénico de contraste que produce la proxemia actoral es la escena del banquete en la que los seis amigos se despiden de Percival antes de su viaje a la India en *Waves* (2006). Los actores están sentados delante de una mesa frente al público en dos grupos diferenciados y separados: tres intérpretes están situados a la derecha y otros tres a la izquierda con un espacio aproximado de un metro entre ellos. Las cámaras – manipuladas por los propios actores – recogen la imagen de tal manera que da la impresión de que los comensales se encuentran frente a frente alrededor de una mesa cuadrada (véase Capítulo 3, Fig. 1). Tal y como se ha analizado en los signos vocales, Mitchell fragmenta la voz del personaje de su cuerpo, de forma que, durante la construcción del banquete, cada actor se levanta para acercarse a los micrófonos laterales y expresar los pensamientos del intérprete al que graba otro de los miembros del elenco. Los signos lingüísticos y paralingüísticos provienen de un intérprete, mientras que los cinéticos y los proxémicos son efectuados por otro distinto. Sobre el escenario, solo al comienzo de la escena están los siete actores sentados frente a los espectadores. Lo que la pantalla muestra reconstruido no es más que un juego escénico capturado hábilmente por las cámaras y editado desde la cabina técnica. Las voces amplificadas de los pensamientos de cada uno de ellos son también un permanente apoyo para que los intérpretes expresen, a través de la cinética facial y gestual, esa corriente de pensamiento presente en la novela de Virginia Woolf. Mediante la distinción que se establece entre el signo vocal y el signo corporal, la directora muestra tanto la contradicción entre la emoción interna y la actitud externa de los personajes, como sus verdaderos sentimientos expresados a través de su universo mental personal, reflejo de los miedos y las fantasías que les definen.

Mitchell funde así los signos de procedencia diversa en la deconstrucción característica de su poética multimedia. El espectador es invitado a formar parte activa en la construcción de sentido que aporta la competencia entre los medios, manifiesta también en los signos corporales del actor. Es forzoso subrayar que es la combinación de los dos grupos de signos – cinéticos y proxémicos – los que la directora aplica en la

búsqueda de sentido. Desde el punto de vista de la dirección de actores, Mitchell demuestra la vigencia del método de las acciones físicas elaborado por Stanislavski. Este sistema, que Mitchell utiliza sin excepción en todos sus montajes, halla un aliado en las posibilidades que le ofrece la cámara y el lenguaje cinematográfico. Las nuevas tecnologías se convierten así en una herramienta para profundizar en la infinidad de matices que los actores reflejan a través de la sutilidad de los signos corporales.

6.4. El actor multimedia de Katie Mitchell

Tal y como se viene analizando, a pesar del uso de un método *stanislavskiano* en la dirección de sus actores, la poética multimedia de Katie Mitchell entronca con ciertos principios de lo que se engloba como el teatro postdramático europeo de las últimas décadas. Sin ánimo de agotar el significado de esta palabra, que abarca todo aquello que no se acierta a clasificar en el teatro de hoy, aquí se refiere al evidente uso de la dramaturgia de la imagen, a la invasión del espacio escénico con la percepción ecuménica de otros lenguajes de disciplinas próximas, a la presencia de lo que Fischer-Lichte denomina como el cuerpo fenoménico del actor y la retroalimentación entre los diferentes creadores de una propuesta escénica y de estos con el público, como rasgos que marcan una tendencia común a toda una generación de creadores.

El discurso dramático emergente redefine un modelo de actor al servicio del propio mensaje (Cfr. Wirth, 1981: 10-14). El diálogo, según Andrzej Wirth, es sustituido por el discurso, que, en el teatro multimedia de la directora se manifiesta en la dramaturgia de la imagen. No obstante, si bien el teatro multimedia de la directora británica sigue siempre su núcleo de convicción dramática, habría que delimitar la influencia épica de ese discurso que plantea la tesis de Wirth en el mismo momento en que la dirección de actores entronca con el hiperrealismo de origen *stanislavskiano*. Los intérpretes jamás buscan el distanciamiento con los personajes, sino su identificación y la empatía en la recepción.

Sin embargo, tal y como afirma Erika Fischer-Lichte:

Mientras que en el teatro realista-psicológico desde el siglo dieciocho defendía insistentemente que el espectador debía percibir el cuerpo del actor únicamente como

cuerpo del personaje (...), en el teatro contemporáneo se juega con la multiestabilidad perceptiva (2011: 182).

Es decir, el interés se desvía al instante en el que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje y viceversa, “momento en que quien percibe se encuentra en el umbral de ambas percepciones” (Fischer-Lichte, 2011: 183). Efectivamente, el teatro contemporáneo despliega un escenario de nuevas escrituras y experiencias teatrales manifiestas en una exigencia escénica que contempla al actor más allá de su capacidad de encarnación de personajes, para situarle en una posición holística con respecto a la escenificación. Tal y como se estudió en el primer capítulo, el teatro multimedia de la directora británica Katie Mitchell surge del contexto ya instaurado de compañías como Wooster Group, Forced Entertainment, The Builders Association, Falso Movimiento o La Gaia Scienza, o de directores formados en la dramaturgia de la imagen como Barberio Corsetti, Robert Lepage, Richard Schechner o Peter Sellars, entre otros, artistas que trabajan con la presencia de actores comprometidos con espectáculos que exigen de ellos mucho más que la construcción de personajes.

Es por ello que al nivel de precisión y de exigencia hiperrealista habitual de la directora británica es forzoso añadir la dificultad del entramado técnico que requiere la proyección en directo o, incluso, la creación escénica de sonido sincronizado con la imagen y a tiempo real. El método de las acciones físicas es, en este sentido, un recurso fiable del que Mitchell ha sabido sacar el mejor partido para sistematizar la compleja tarea de dirección de actores y así alcanzar el rigor y la claridad que busca en la comunicación con el espectador, a través de lo que Ostermeier denomina el realismo comprometido. La fragmentación de la narración y el desdoblamiento de la interpretación de un mismo personaje, lejos de suponer una barrera en dicha comunicación, acerca a un espectador ávido de experiencias que estimulen sus sentidos y su capacidad crítica y emocional, apuesta de una directora experimentada y comprometida con su realidad inmediata. Mitchell demuestra así la vigencia de las conclusiones de Stanislavski y sus infinitas posibilidades aplicadas a la escena contemporánea, pues es a través de la voz, la proxemia y la cinética, en sintonía con los signos del vestuario, el maquillaje y la peluquería, que se consigue el hiperrealismo de unos personajes cercanos al espectador y a su contexto psicológico y social.

Debido al complejo trabajo actoral multimedia, la directora otorga una importancia capital al proceso de selección de su elenco, puesto que es el actor quien concreta en un cuerpo y una voz al personaje. A parte de proporcionar una fisicidad concreta y una sonoridad específica determinantes como signos escénicos propios del actor, el conjunto de referentes personales de cada intérprete será igualmente concluyente en la propuesta de sentido. Tal y como desarrolla Hormigón:

El actor aporta al personaje su propia concepción del mundo y de su existencia, sus posiciones cívico-políticas, el espesor cultural entrañado del que disponga, los objetivos vitales que se plantee, su postura respecto a la práctica artística y el sentido del arte, etc. Todos ellos actúan como elementos que confluyen con los anteriores en la concreción del personaje que se construye y determina en la representación (2008:25).

Al respecto, Mitchell es contundente con la necesidad de que el actor esté dispuesto a aceptar una metodología y un proceso de trabajo dados de antemano. Dedicar una buena parte de su tiempo a clarificar una forma de trabajar personal que no admite alternativas, aunque acepte aportaciones dentro de los límites de la escenificación (Cfr. 2009: 99). La diferencia que marca la originalidad de sus repartos estriba, como ya se ha visto, en que la directora no adjudica el personaje a un actor concreto, sino que desdobra su interpretación, de manera que son varios los actores los que le aportan, por un lado, la voz, y por el otro, el cuerpo. La capacidad de razonar, las creencias y la concepción del mundo que, habitualmente, pertenecen a un solo intérprete, aquí se forman con base en un pequeño colectivo al que es forzoso sumar el punto de vista que ofrece la cámara y la sensibilidad de quien la manipula. A las múltiples perspectivas que ofrece el audiovisual como herramienta escénica, cabe añadir, por tanto, los puntos de vista que ofrecen los diferentes actores que conforman un mismo personaje. El material común que se entrega a cada uno de los intérpretes y el rigor en la metodología serán fundamentales para generar la armonía entre las partes, la coherencia, la lógica en la totalidad del sentido y la claridad en el mensaje que se le quiere ofrecer al espectador. Si el trabajo en equipo en su teatro convencional es uno de los pilares de la armonía escénica, los recursos multimedia no hacen sino potenciar la necesidad de unos elencos dispuestos a relegar su protagonismo individual en beneficio de la fábula y de la escenificación.

Ahora bien, si el apoyo en el lenguaje cinematográfico surge como herramienta en la comunicación del juego lúdico actoral, este también tendrá un efecto sobre su interpretación, aunque no por ello, sobre el método de las acciones físicas habitual en la

construcción de los personajes realistas característicos de su poética. Según la actriz Kate Duchêne, que trabaja junto a Katie Mitchell desde el 2001, las nuevas tecnologías hacen aún más compleja la comunicación pues el actor no tiene posible escapatoria ante el escrutinio de los primeros planos y la precisión que le exige la cercanía. Si la cámara le permite acercar los detalles más sutiles de la expresividad naturalista actoral, la intervención de los textos fuente, su transformación en dramaturgia sinestésica fragmentada y la deconstrucción espacial supondrán un giro que multiplicará la exigencia de la interpretación en un proceso en el que confluyen el rigor técnico, el hiperrealismo captado por las cámaras y la presencia del público. Es este giro y su relación con el método naturalista habitual de sus anteriores montajes lo que interesa descomponer, pues una vez sentadas las bases de su práctica actoral multimedia se pueden afrontar las distintas facetas del juego del actor con una mayor comprensión de su contexto, así como confrontar su validez en la escena contemporánea.

Para Mitchell el rigor técnico de los intérpretes ha de ponerse al servicio absoluto de la puesta en escena. En la comunicación, desde el punto de vista actoral, la importancia estriba en la nitidez de la acción del personaje. Mitchell busca eliminar las interferencias entre lo que se quiere transmitir y lo que el espectador interpreta. No se trata de que el intérprete actúe, si no de que la acción aporte información relevante y clara sobre las circunstancias en las que se encuentra el personaje. El actor, lejos de mostrar o ilustrar, debe revelar el proceso interno del personaje sin cargarlo de emociones inadecuadas a las circunstancias que representa, pues la emoción fuera de contexto solo produce desconcierto e indiferencia por parte del receptor. La directora es tajante al respecto del uso de las propias vivencias del actor y aconseja a los actores:

Mantener clara la frontera entre su vida privada y su trabajo. Los actores tienden a utilizar eventos de su propia biografía en la construcción de aspectos de sus personajes, tanto si se lo pides como si no. Si notas que lo hacen y es útil para la escena, evita la intromisión que fomenta sus elecciones. Si un actor comienza a utilizar la sala de ensayos como espacio terapéutico, intenta frenarlo cuanto antes (...). Si el actor aprovecha para hablar de su vida, ataja la conversación cuanto antes, a menos que se trate de un hecho mayor que afecte a su capacidad para acometer su trabajo (...). Recuerda que no estás cualificado como terapeuta, y puedes quedarte sin herramientas muy rápido. Recuerda que la misión de un director es transmitir la obra con la mayor claridad, no acompañar a los actores con sus problemas personales (2009: 123).

Katie Mitchell dirige a sus actores con base en dichas acciones que expresa el actor desde su libertad creadora, en un espacio que las posibilita y acompañado por un espacio sonoro que potencia la atmósfera emocional y el ambiente escénico. Cuando el

intérprete encarna su personaje, la biografía, el texto dramático, el esquema temporal y el orden secuencial son las herramientas que fundamentan todas sus acciones. Asimismo, se encuentra ya con un espacio escénico delimitado, aunque nunca finalizado y siempre abierto a los cambios necesarios que surjan durante el montaje. Como se aprecia en *Wunschkonzert* (2009), Mitchell evidencia, desde el momento de la entrada del público, que la actriz principal, Julia Wieninger, forma parte de todo un entramado de regidores, técnicos de sonido, operadores de cámara y músicos, que acompañan la acción con idéntica entrega y rigor. El resto del elenco, compuesto por Therese Dürrenberger, Laura Sundermann, Birgit Walter y Stefan Nagel organizan el espacio y afinan toda la utilería utilizada en la mesa de creación de sonidos, del mismo modo en que lo hace el cuarteto de cuerda dentro de su cabina de cristal insonorizada (véase Capítulo 3, Fig. 7). Este hecho, que normalmente se oculta en los montajes naturalistas, se ostenta como eje de sentido de los *live cinema shows*, pues la directora da comienzo a la función subrayando el hecho escénico como continente de las demás manifestaciones artísticas.

Siguiendo con el ejemplo de *Wunschkonzert* (2009), para poder hacerse una idea de la complejidad que entraña la creación de múltiples perspectivas, solo la primera secuencia que se proyecta consta de tres planos diferentes que se ruedan en directo con dos cámaras y que requiere de 11 cortes en el montaje en directo. La escena comienza con la acción de Stefan Nagel que crea sobre la mesa de *Foleys* el sonido de lo que parece una máquina de escribir mediante ciertos toques rítmicos sobre una placa, la percusión de una cuchara, el movimiento de un folio de papel, y la manipulación de un rallador. Miembros del elenco preparan un corpóreo, que se traslada mediante un sistema de ruedas, que sirve de fondo realista para la secuencia. La actriz aparece entre los técnicos y los regidores, deja su abrigo y su bolso, se termina de acicalar la melena en una coleta, se coloca unas gafas, prepara sus manos sobre la máquina de escribir y, solo entonces, las cámaras comienzan a grabar, proyectándose la acción sobre la pantalla situada a la derecha del espectador y sobre la cabina de los músicos. El primer plano de unas manos tecleando confirma el universo sonoro previo, al que ya se le suma un estrato ambiental que arroja información sobre el entorno industrial donde da comienzo la acción audiovisual. La escena es un añadido al texto fuente de Kroetz que contextualiza a la protagonista al final de su jornada laboral en la oficina de una fábrica. Una máquina de escribir, un teléfono, una lámpara y el vestuario de la actriz sitúan la

acción en la Alemania de los años 80 del pasado siglo. La directora decide de que el suicidio está ya planificado por su protagonista, información que no se le ofrece al espectador. Este dato otorga de una calidad especial a todas las acciones de la pieza, desde el momento en que mira su reloj y se proyecta un primer plano de este, hasta que cubre la máquina de escribir y apaga la luz de la lámpara de mesa de la oficina. Mitchell sitúa el acontecimiento inicial en el momento en el que el personaje principal decide quitarse la vida, de manera que el acontecimiento principal es el propio suicidio al final de la pieza. La sucesión de las acciones a lo largo de los 60 minutos de función cobra particular relevancia cuando un despertador comienza a sonar y la protagonista nunca se despierta.

El espectador, conocedor o no de la pieza de Kroetz, recibe en los primeros minutos de función toda una sucesión de acciones que, acompañadas de un preciso diseño de iluminación, de la escritura sonora y de la elección precisa de los planos que se van a ver desde la pantalla, forman parte de la tragedia que lentamente se desenvuelve en su experiencia emocional. La actriz no corta la acción al final de cada plano, sino que son los montadores desde la cabina técnica los que proyectan las imágenes editadas y cronometradas con anterioridad, mostrando los múltiples puntos de vista al espectador. Solo al final de la secuencia es testigo de la agogía que requiere la escenificación para mantener el tempo ritmo narrativo. De ahí que, bajo una mirada superficial, puede parecer que la intérprete entra y sale de su personaje, produciéndose lo que de forma incorrecta se ha vinculado con el efecto de distanciamiento o alienación. Las propuestas multimedia de Mitchell son montajes escénicos que evidencian su propio proceso de creación, por lo que, generalmente todos los cambios necesarios se llevan a cabo a vista del espectador, incluidos los que el actor de forma habitual, tanto de cine como de teatro, realiza ocultándose de este. Es decir, lo que por convención teatral se afora desde el punto de vista del patio de butacas, para Mitchell forma parte de su escenificación, de manera que se visibiliza la construcción de los personajes y el entramado técnico que requiere el montaje cinematográfico.

Sirva esta muestra para comprender el rigor que se requiere de los intérpretes y cómo Mitchell los dirige teniendo en cuenta que la relación que se establece con el personaje busca la mimesis con la realidad. La cercanía de la cámara y la edición digital en directo permite al espectador poder observar los más pequeños detalles de su expresividad facial, primeros planos de la cinética corporal e incluso imágenes que

pueden pertenecer tanto a su pasado – tal como reflejan las secuencias retrospectivas de la joven Fräulein Rasch sobre la hierba en *Wunschkonzert* (2008), de los recuerdos de Regina en *Reise durch die Nacht* (2012) o de la infancia de Ella en *La maladie de la mort* (2018) – como al mundo inconsciente de las fantasías, los deseos y los miedos – como el sueño de Kristin en *Fräulein Julie* (2010) o los delirios de la protagonista en *Die Gelbe Tapete* (2013).

Es, por tanto, la cercanía que le proporciona la cámara un recurso tanto para la directora como para el intérprete, que puede trabajar desde la verdad a pesar de la distancia de los grandes espacios teatrales. La proxemia del intérprete, tal y como se ha desarrollado en el epígrafe anterior, está creada a partir del concepto de la cuarta pared y bajo el rigor que requiere la ubicación de las cámaras y la fragmentación propia del montaje audiovisual. En consecuencia, el intérprete del teatro multimedia de Katie Mitchell no actúa solo para la cámara, como lo haría en un rodaje filmico, pues todos los signos cinéticos y proxémicos tienen muy presente la recepción del espacio teatral.

El actor multimedia trabaja también en la construcción de un personaje, no en su presentación, y actúa ante la cámara igual que lo hace ante un público. Es la convención – ese pacto tácito entre el actor y el espectador – la que genera la magia escénica en la que, en apariencia, el personaje vive ajeno a esa realidad de ser observado tanto por el público como por las cámaras. No así el actor, que puede esquivar el cableado para llegar a la marca establecida con el fin de mantener el tempo-ritmo de la función y de que el personaje continúe mostrando otros *tranches de vie* indiferente a los operadores de cámara y los técnicos de sonido que le rodean.

A esta cercanía que proporciona la proyección es forzoso añadir el uso de micrófonos que permiten acompañar el movimiento orgánico de los actores con armonía y naturalidad en la dicción, en el tono y en el ritmo del diálogo, del monólogo interior o de la narración. A diferencia de la proyección, que es visible para el espectador y solo para el equipo compuesto por regidores, técnicos e intérpretes a través de pequeños monitores estratégicamente colocados sobre la estructura de la escenografía o a los pies de esta, el espacio sonoro es común a los artistas y a los espectadores. Esta evidencia es fundamental tanto para la dirección de actores como para la creación de unos personajes compartidos por dos o más intérpretes.

En este sentido, la evolución de los seis narradores de *Waves* (2006) pasó a transformarse en el signo de la cabina en el escenario desde la cual, a partir de

Wunschkonzert (2009), se amplifica tanto la voz interior de las protagonistas, como de las narradoras en *The Forbidden Zone* (2014) o *La maladie de la mort* (2018). Dicha voz acompaña tanto la imagen proyectada como la sucesión de acciones físicas sobre el escenario. El hecho de que los intérpretes puedan escuchar los pensamientos de sus personajes a través del sistema de monitores del teatro es un aspecto clave para mantener la claridad en la acción con las repeticiones propias de la escena función tras función. La precisión que exige el montaje cinematográfico en directo, para coordinar la imagen con el sonido, requiere de monitores tanto en las mesas de creación de sonido en directo como en las cabinas desde donde se narra o se expresan los pensamientos de las protagonistas. Por lo tanto, todo el equipo tiene un referente visual de lo que se muestra en la pantalla en diferentes lugares del espacio escenográfico, que, sin estar ocultos para el público, sí quedan estratégicamente colocados para permitir el movimiento del equipo y de las cámaras sin ser captados por estas. Dichos monitores no solo reflejan el plano que se proyecta en el momento, sino también la duración de cada plano y la captura de cada una de las diferentes cámaras. Esto permite a quien opera la cámara en cuestión disponer de tres puntos referenciales para repetir los encuadres con la máxima precisión noche tras noche: por un lado, las marcas de diferentes colores sobre el suelo escénico y escenográfico; por otro, la posición ensayada para llevar a cabo el plano; y, por último, las imágenes de los monitores que coinciden con aquellas sobre las que trabaja el *deputy stage manager/DSM*.

El intérprete que se encuentra en la cabina o en la mesa de sonido siempre se apoya en el monitor como referente para hacer coincidir la palabra con la acción proyectada. Del mismo modo, el actor que lleva a cabo la acción dispone de dicho referente acústico para ajustar la cinética a la narración, sin embargo, es bastante más habitual que sea el propio movimiento del actor el que lidere la acción y arranque la coordinación del resto de los elementos sonoros que componen al personaje, que a la inversa. Como en cualquier montaje tradicional, las marcas que inician la acción de los actores son técnicas, visuales o acústicas. En *Waves* (2006), *...some trace of her* (2008), *Die Ringe des Saturn* (2012), *Die Gelbe Tapete* (2013) o *The Forbidden Zone* (2014) la función arranca con la proyección pregrabada del mar, de un bosque, un paisaje, de un video casero familiar y de la fotografía de un soldado en la Primera Guerra Mundial; mientras que en *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016) o en *La maladie de la mort* (2018) la directora hace ostensible el mecanismo de la escenificación manteniendo a todo el

equipo en planta durante la entrada del público, iniciando la función mediante el aviso del regidor en planta.

La división formal lleva a un trabajo creativo que sigue la lógica del realismo interpretativo, buscando los motivos de los cambios en el desarrollo del diálogo entre los personajes que participan en la escena. Puesto que todo cambio de intención u objetivo interno supone un cambio en la acción externa, por pequeña que esta sea, son dichos motivos los verdaderos motores que el espectador percibe en la acción escénica. La clave del método de las acciones físicas radica en la inversión de dicha afirmación, en que todo cambio en la acción que observa el espectador es la manifestación de un cambio en el proceso interno del personaje. Es en este punto en el cual Mitchell deposita la mirada que dirige a su elenco. El actor tiene total libertad de creación y es quien propone dichas acciones a partir del análisis textual común, pero es el rigor de la mirada de la directora la que las valida durante el proceso de ensayos. Tal y como sostiene su contemporáneo Ostermeier:

Todas mis reflexiones en relación con la metodología, y todos los ejercicios que, en este sentido, he llevado a cabo parten de la premisa de que el actor o la actriz creen su propio arte. El director intervendría más bien como una especie de entrenador o *coach*. Su trabajo consistiría en activar un dispositivo de experimentación, como si trabajara en un laboratorio. Reúne los diferentes ingredientes (la situación, el texto, el espacio, el vestuario, la música, la iluminación...) y observa cómo interactúan (...). El arte de interpretar y los procesos de creación no están, en el mejor de los casos, prefigurados, sino que se inventan mediante la experimentación conjunta (2016: 1).

La amplificación de la cinética del actor a través de la captura filmica muestra los cambios en los procesos internos sin la necesidad de grandes movimientos que alejan al actor de la interpretación realista para que el público empatice con los personajes de la escena. Si, tal y como sostiene Stanislavski en la última etapa de su investigación, el actor expresa su proceso interno siempre a través de su cuerpo y su voz, y son las acciones las que mutan y hacen evolucionar la acción dramática, estos cambios mínimos amplificados potencian la claridad que Mitchell busca en la comunicación.

La originalidad de la directora británica estriba en la experiencia global a la que el espectador es sometido, cuyo objetivo da de lleno en el realismo comprometido defendido por su coetáneo Thomas Ostermeier. Según el director alemán:

La noción de realismo ha caído en descrédito estos últimos años, o por lo menos, es motivo de un debate a propósito de los que se entiende por realismo, particularmente en

una época en la que solo se han considerado válidas las formas teatrales performativas, postdramáticas o deconstructivas. Lo que resulta molesto en este contexto es sobre todo el hecho de que conceptos como naturalismo, realismo o psicología se empleen para difamar tal o cual trabajo escénico, o para distinguir entre lo vanguardista y lo obsoleto. ¿Qué es realismo? ¿Qué es el naturalismo? (2016: ¿?).

Según el compromiso político y social descrito por Ostermeier, la principal aportación de sus *live cinema shows* y de las escenificaciones que los anteceden consiste en el puente que establece entre la tradición realista y la necesidad de acercarse al espectador de la cultura de la imagen. Es por ello que el teatro multimedia de Mitchell es un claro ejemplo del debate que plantea el director en tanto que se trata de una propuesta en la que convergen la deconstrucción, la fragmentación y el uso de las nuevas tecnologías, con el naturalismo en la interpretación y el realismo en la plástica escénica. La dirección de actores de Katie Mitchell recoge la tradición naturalista en la construcción de personajes, para que, a pesar de su fragmentación fabular y bajo las necesidades específicas de lenguaje audiovisual, el mensaje llegué con la mayor claridad cuando cada espectador reconstruya el puzle escénico en su cabeza. La imagen de la muerte Eurydike descompuesta en fragmentos geométricos sobre la pantalla (véase Capítulo 3, Fig.27) es un guiño al cubismo escénico con el que Mitchell formula su teatro realista multimedia.

De hecho, cuando Lehmann recurre a la deconstrucción, según los términos de la filosofía *derridiana*, cabría diferenciar los procedimientos estilísticos propios del eclecticismo *performativo* de las operaciones sobre el sentido que realiza Mitchell, en las que evidencia las contradicciones y el permanente descentramiento de la escenificación multimedia. Tal y como afirma Pavis:

Mientras que en la dramaturgia y en la actuación clásica o naturalista el actor debe, ante todo, esforzarse para “recentrarse”, para encontrar una unión armoniosa del cuerpo y el espíritu, en la performance contemporánea, posmoderna o posdramática, el actor, por el contrario, ya no busca esta unión, por lo demás imposible; prefiere disociar la palabra y la actuación, como para demostrar mejor la autonomía y la identidad distinta de aquéllas (2016: 74).

El teórico francés ejemplifica con directores como Anne Bogart, Christoph Marthaler y Elizabeth Lecompte, o autores-teóricos como David Mamet, que insisten en desconectar el gesto o la palabra, de la acción verbal que pertenece al personaje. Es forzoso añadir a la directora Katie Mitchell, muy particularmente en cuanto a su teatro

multimedia se refiere. El trabajo actoral supone mucho más que un efecto de extrañamiento o alienación, pues el objetivo escénico ni es formal ni político, puesto que persiste la idea de catarsis emocional mediante la experiencia teatral. El nuevo significado es consecuencia de la mezcla de lenguajes audiovisual y teatral, conectando con la mirada descentrada de un espectador activo capaz de dar el último sentido a los diversos sistemas de significación de la escenificación. La propuesta no busca jamás un efecto de distanciamiento, ni *brechtiano* ni del arte *performativo*, pues tal y como se viene analizando, todos los signos audiovisuales son creados para adentrar al público en una experiencia física y emocional más cercana al ilusionismo naturalista que a las técnicas actorales del teatro épico o a presentación autorreferencial más propia de la *performance*.

La yuxtaposición y la simultaneidad de acciones sobre el escenario, la deconstrucción, la abundancia de signos inscritos en una dramaturgia sinestésica, con imágenes impactantes y la pluralidad de lenguajes, mezclados sin solución de continuidad son algunos de los elementos que, según Hans-Thies Lehmann, caracterizan el teatro postdramático contemporáneo (Cfr. 2006: 85) y que bien se pueden aplicar a la poética multimedia de la directora. No obstante, si el actante⁸³ postdramático muestra la fealdad, el desgarramiento y la agonía mediante la deformación y la gesticulación de su corporalidad, el intérprete de Katie Mitchell se mantiene fiel al realismo y la construcción de cada plano halla en la belleza del diseño de fotografía la cercanía con los personajes portadores de sentido dentro de la dramaturgia espectacular. Por tanto, el papel del actor sobre el escenario multimedia de la directora no tiene el fin de distanciarse de su personaje en ningún momento, sino más bien al contrario: a parte de encarnarlo, opera las cámaras, elabora el sonido y forma parte de la agogía que hace posible la escenificación y que marca su tempo-ritmo. El vínculo con su personaje es permanente y el espectador puede seguir su acción fragmentada sobre el espacio escénico a la par que construye el sentido sobre la proyección en directo. Por este motivo, el método de las acciones físicas es un recurso de alta fiabilidad para unos montajes que requieren de precisión actoral frente a verdad que le exige la cámara y la repetición diaria del teatro. Tal y como se ha visto, la biografía y el texto dramático también se entregan, lo más completos posible, el primer día de ensayos. Es en función de este material que los actores, los técnicos y el resto de los colaboradores,

⁸³ El actante es quien interpreta actoral y hermenéuticamente el teatro posmoderno, el responsable de la actualización de la idea dramática cuya interpretación tiene un destacado carácter creativo.

supervisados bajo la mirada de Mitchell, inician la escenificación de las secuencias en orden del texto intervenido.

La directora encuentra su propia fortaleza en una técnica que permite la empatía con los personajes que se remonta al naturalismo del último Stanislavski, pero que utiliza los medios audiovisuales para captar la atención de un receptor que necesita formar parte activa del espectáculo y ser sorprendido en el juego escénico más allá del divertimento y del efectismo al que está acostumbrado. El intérprete que lo hace posible nunca pierde de vista el vínculo con su personaje, con independencia de su fragmentación, pues es a través de este que Mitchell procura la catarsis teatral que despierte a la sociedad dormida ante las atrocidades pasadas y presentes de la humanidad, para conectar al espectador teatral con su sensibilidad y su pensamiento crítico como herramientas de cambio.

TERCERA PARTE

NUEVAS APORTACIONES AL TEATRO DEL SIGLO XXI

Conclusiones

Se cierra la presente tesis con la enumeración de las respuestas que se extraen de las hipótesis origen de esta investigación. Con tal fin, se describen los resultados principales obtenidos según los objetivos descritos en la introducción y se enumeran las conclusiones y aportaciones de la concepción espectacular multimedia de la creadora Katie Mitchell. Asimismo, se identifican las posibles futuras líneas de investigación que deja abiertas el presente estudio.

El objetivo principal planteado consistía en analizar la dramaturgia de la imagen en las 13 escenificaciones que hacen uso de los recursos audiovisuales, a partir de *Waves* (2006) y su evolución hasta *La maladie de la mort* (2018). Mediante dicho análisis, se ha querido ofrecer un mayor acercamiento a la poética de la directora, así como a su aportación a las Artes Escénicas. De acuerdo con esto, se han reseñado aquellos elementos comunes de las 13 producciones, fundamentados, sin excepción, en el análisis dramático del texto fuente. Tal y como se demuestra, es este el origen de la deconstrucción y del proceso de reescritura que esta conlleva. Las ideas subyacentes en el nuevo texto dramático se trasladan finalmente a la dramaturgia de la imagen, manifiesta en cada uno de los elementos de procedencia diversa que se dan cita sobre el escenario: aquellos necesarios para la realización de una producción fílmica y los propios del tradicional arte escénico. Por esta razón, se ha profundizado tanto en los mecanismos dramáticos y escénicos como en los de la dirección de actores, recursos que facilitan el diálogo entre el lenguaje escénico y el audiovisual.

Con el propósito de contextualizar dicho objetivo, se ha ofrecido al lector un estudio preliminar que indaga acerca de las aportaciones que el lenguaje audiovisual ha ofrecido al teatro desde los orígenes del celuloide, ubicados en el teatro de sombras y en la linterna mágica, entre otros medios de proyección. Puesto que Katie Mitchell no es pionera en la hibridación de lenguajes, esta aproximación no solo ha enmarcado la influencia y la relación del teatro con el cine – y posteriormente con la televisión, el video e internet – sino que ha delimitado la contribución de las escenificaciones multimedia de la directora. Mitchell es heredera de una visión del mundo que ha

encontrado su lugar en la escena contemporánea a través de las singularidades y las aportaciones de una corriente que se remonta al teatro de Emil Burian, quien conjuga el valor poético de la proyección con la interpretación rigurosa de la dramaturgia literaria y espectacular.

Con la misma intención, se ha abordado el recorrido personal y profesional de la directora, para comprender el germen y la motivación de su búsqueda artística y utilizarlo en el análisis espectacular. Se ha observado como su formación naturalista ha moldeado la totalidad de su trabajo, siendo el texto su punto de partida y su estudio el sustento de cada signo espectacular de la escenificación. La dirección actoral ha sido fiel a su formación naturalista, hallando las respuestas en la tradición del último Stanislavski. Sin embargo, su interés por el comportamiento humano provocó una derivación de su teatro hacia la forma en que sus personajes perciben el mundo. La búsqueda de nuevas fórmulas, más cercanas a la experiencia que se tiene de la realidad, y no tanto a su mimesis, provocarán su paulatino alejamiento de la pieza bien hecha. Este aspecto, que entronca con la danza teatro de Pina Bausch y con los últimos descubrimientos científicos en torno a la biología de las emociones, es el origen de su primera apuesta multimedia con *Waves* (2006). Del mismo modo, se halla una mirada enfocada a dar voz al oprimido, que se vincula con la temática feminista presente en todo su teatro multimedia.

Ante todo, Katie Mitchell narra historias sobre el escenario, historias de oprimidos en las que los hechos se muestran a través de la experiencia de sus protagonistas. En la narración, la directora no pierde nunca de vista el evento teatral como objetivo último de la creación. En su poética cobran tanta importancia el texto y la dirección naturalista de los actores, como los diferentes elementos que comportan la dramaturgia del espacio: desde la concepción de la escenografía, el vestuario, el maquillaje y la peluquería, hasta el diseño de iluminación, el espacio sonoro y el diseño audiovisual. A pesar de que la directora lleva a cabo las 13 escenificaciones utilizando la mecánica audiovisual procedente del cine, esta es una herramienta en la creación escénica y nunca un fin en sí misma. Las nuevas tecnologías surgen en la medida en que Mitchell pretende acercar la subjetividad del personaje al espectador, con un lenguaje adaptado a las necesidades de la cultura de la imagen en la que ambos están inmersos. La dificultad de dicha hibridación radica en evitar que la ostentación tecnológica eclipse

el origen escénico de la creación o que la acción proyectada domine lo que sucede sobre el escenario, es decir, en mantener el equilibrio en la competencia entre los medios.

En otro orden de ideas, la incorporación de la cámara en los montajes de Katie Mitchell se ha tratado como una derivación de su trabajo anterior, pues se trata de un proceso de investigación que no anula sus escenificaciones convencionales. Se advierte que, a pesar de que la hibridación de lenguajes conforma apenas la octava parte de su producción, es en este campo dónde la directora realiza una aportación sobresaliente a la escena contemporánea. En este sentido, se hallan dos etapas en su evolución multimedia: una experimental en Inglaterra, y otra en Alemania en la que a partir de la programación de *Wunschkonzert* (2009) en el Berliner Theatertreffen consolida sus *live cinema shows*. Mientras que en la primera etapa ensayó con las formas, dando lugar a unos espacios escenográficos polivalentes, abiertos y flexibles, para fomentar el juego escénico de los actores, en la segunda etapa encontró un formato escenográfico estándar, basado en la construcción de sets cinematográficos, que la ayudó a sistematizar el método propio de los *live cinema shows*.

Si bien es cierto que dicho método desvela la técnica que existe detrás del montaje cinematográfico, este no fue el objetivo que derivó su teatro hacia la hibridación de lenguajes, sino un efecto secundario del complejo entramado que sustenta su creación. Existe una concepción de la dramaturgia, textual y espacial, un método y una dirección de actores fundamentados exclusivamente en el hecho fenoménico teatral, y no en la producción fílmica, a pesar de que el lenguaje cinematográfico repercute sobre la escena y la recepción. El fin de la escenificación es siempre la creación de un arte de comunicación directa con el espectador en el hecho presencial del teatro. Es este aspecto el que sustenta la singular contribución de la directora sobre la escena contemporánea europea. Reducir sus puestas en escena a uno de los elementos utilizados para su creación sería mermar la investigación a los aspectos más superficiales de sus escenificaciones. Con esta tesis se ha querido demostrar la profundidad de la dramaturgia de la imagen de la directora, pilar del teatro contemporáneo occidental del siglo XXI.

Mitchell no deja cabos sueltos en el proceso de escenificación, para lo cual tanto el análisis del texto como la gestión de sus equipos creativos serán pilares de su *modus operandi*. Debido a que las herramientas audiovisuales modifican los procedimientos convencionales de la escenificación, serán estas las que la obliguen a reformularse y a

crear un método propio y singular dentro de las creaciones multimedia en las Artes Escénicas. Mediante esta mezcla de lenguajes, Mitchell inicia una investigación enfocada a la traslación del texto fuente a lo que aquí se recoge como dramaturgia sinestésica, materializada en el complejo engranaje de la escenificación y haciendo uso ostensible de la producción filmica. La tecnología punta le ha permitido mostrar las múltiples perspectivas de la acción dramática, así como la manifestación de la subjetividad de sus personajes, al tiempo que visibiliza su propia creación. Sin embargo, estas aportaciones se sustentan en un método clásico de análisis y dirección de actores, y en una gestión de equipos horizontal, bajo un liderazgo impecable y respetuoso con el artista en el seno del teatro. Confluye de este modo la tradición escénica con lo novedoso de sus creaciones multimedia.

Como último apunte, es preciso subrayar que la investigación ha establecido unos parámetros de análisis espectacular que, partiendo de la observación, se han enriquecido de un marco teórico sólido y contrastado para elaborar una metodología acorde con las necesidades planteadas. Se ha valorado la repercusión del audiovisual sobre el proceso de deconstrucción dramaturgística, el trabajo con el actor, los sistemas de significación y la recepción, abordada transversalmente a lo largo de la investigación. El enfoque, por tanto, se ha planteado desde la praxis escénica para aportar una nueva mirada a los estudios escénicos contemporáneos. Se ha partido del hecho espectacular para analizarlo desde el punto de vista de la dramaturgia textual y espacial, así como desde la dirección de actores.

A partir de dicho análisis se llega a las conclusiones enumeradas a continuación:

1. *El teatro estudio en las grandes salas*

El punto de partida es el espectador del siglo XXI, descendiente de la cultura de la imagen, al que Mitchell intenta captar mediante recursos procedentes de los multimedia para ofrecer un teatro deudor del sistema Stanislavski. La directora deriva su trabajo teatral mediante el uso del audiovisual para profundizar en la noción de hiperrealismo. El objetivo es acercar el espectador al actor, como si se encontrara en un teatro estudio de inicios del siglo XX, y que sienta la emoción y la verdad de los personajes.

El audiovisual se convierte en un aliado de la escenificación, pues le permite dirigir la mirada a aquellos detalles, imperceptibles para el espectador de las grandes

salas de teatro, a través de los primeros planos proyectados sobre la pantalla a tiempo real. Es preciso subrayar que, a pesar de que Mitchell elige con cuidado los planos hacia los que dirige dicha mirada, nunca impone una perspectiva unívoca, pues el espectador tiene siempre la última voluntad ante la simultaneidad de estímulos propuestos en la escenificación.

Si bien el acercamiento que facilita la cámara no es una novedad sobre la escena, sí lo es el concepto de diálogo interior que surge de la necesidad de transmitir la percepción que sus personajes tienen del mundo. Paradójicamente, su investigación naturalista alcanza un alto grado de hiperrealismo en la medida en que se aleja de la representación mimética clásica, pues los audiovisuales le permiten transmitir los procesos internos, subjetivos e inconscientes de sus personajes.

2. *La vigencia del método de las acciones físicas en la escena contemporánea*

A pesar del uso del método *stanislavskiano* en la dirección de sus actores, la poética multimedia de Katie Mitchell entronca con ciertos principios de lo que se engloba como el teatro postdramático europeo de las últimas décadas. Bajo este concepto se incluyen: el uso de la dramaturgia de la imagen; la invasión del espacio escénico con la percepción de otros lenguajes de disciplinas próximas; la presencia de lo que Fischer-Lichte denomina como el cuerpo fenoménico del actor; y la retroalimentación entre los diferentes creadores de una misma propuesta escénica y la de estos con el público, rasgos que marcan una tendencia común a toda una generación de creadores.

Efectivamente, el teatro contemporáneo despliega un escenario de nuevas escrituras y experiencias teatrales, manifiestas en una exigencia escénica que contempla al actor más allá de su capacidad de encarnación de personajes, para situarle en una posición holística con respecto a la escenificación. Es decir, el interés se desvía en el instante en el que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje y viceversa, en unas propuestas en las que los intérpretes jamás buscan el distanciamiento con los personajes, sino su identificación y la empatía del espectador.

Es por ello que, en relación a la dirección de actores, a la precisión y a la exigencia hiperrealista, habitual de la directora británica, es forzoso añadir la dificultad del entramado técnico que requiere la proyección en directo y la creación escénica del sonido sincronizado con la imagen a tiempo real. El método de las acciones físicas es un

recurso fiable para sistematizar la compleja tarea de dirección de actores y alcanzar así el rigor y la claridad que Mitchell busca en la comunicación con el espectador. En este sentido, la fragmentación de la narración y el desdoblamiento de la interpretación de un mismo personaje no suponen una barrera en dicha comunicación, sino que son recursos que han permitido el acercamiento a un espectador ávido de experiencias que estimulen sus sentidos, así como su capacidad crítica y emocional. Esta es la apuesta de una directora experimentada, comprometida con su realidad inmediata y con las nuevas generaciones, inmersas en la cultura de la imagen.

A través de la voz, la proxemia y la cinética, en sintonía con los signos del vestuario, el maquillaje y la peluquería, Mitchell consigue el hiperrealismo de unos personajes cercanos al espectador y a su contexto psicológico y social. De este modo, no solo demuestra la vigencia de las conclusiones de Stanislavski, sino que aporta su singular aplicación en el seno del teatro multimedia, sumándose a la evolución naturalista de lo que Ostermeier denomina como el realismo comprometido.

3. *Horizontalidad en la gestión de equipos*

Los elementos que confluyen en lo que se ha considerado como la segunda etapa multimedia de Katie Mitchell germinaron en el periplo experimental de la primera, dando sus frutos a partir del estreno de *Wunschkonzert* (2009). Esto fue posible gracias a la permanencia de unos equipos artísticos con los que Mitchell colabora y de los que se siente deudora de su creación. Una de sus principales fortalezas radica precisamente en la cuidadosa selección de dichos equipos, a los que gestiona desde la confianza y el respeto, dos valores que fundamentan la relación que establece en la sala de ensayos. La solidez que la directora perpetúa en la relación artística con sus colaboradores habituales ha permitido una exigente investigación conjunta a lo largo de las 13 escenificaciones objeto de este estudio.

Es esta una de las claves fundamentales de su compromiso personal y profesional como directora de escena: la gestión de sus equipos desde una perspectiva de pensamiento abierta, en la que se reflejan los valores de igualdad, respeto, responsabilidad y resolución no violenta de todos los conflictos. Mitchell delega en cada creativo la especialización de cada área, pero es ella quien aporta la visión y el concepto, mientras se asegura de que, dentro del espacio de libertad artística de cada

uno, existan unos límites definidos que aporten claridad y armonía en la comunicación con el espectador.

4. *La novela como texto fuente*

De las 13 dramaturgias espectaculares que comprende este estudio, nueve parten de adaptaciones de novelas, tres de textos dramáticos de autores vivos y tan solo una de una dramaturgia clásica. Mitchell se suma a una tendencia contemporánea en auge entre los directores de escena más innovadores, que parten de la adaptación de novelas para sus escenificaciones. La causa de esta predisposición tiene relación con el teatro moderno descrito por Peter Szondi, en el que se niega el modelo lineal y clásico en beneficio de nuevas formas que emergen de lo que denomina como la crisis del drama.

En la medida en que la directora se adentra en la percepción del mundo de los personajes, el proceso interno cobra un valor primordial, hallando en la corriente de conciencia la clave para la selección de sus textos fuente. La novela, en este sentido, le ha permitido interrogarse acerca de la relación entre el lenguaje teatral y la subjetividad, para concentrarse en las dimensiones internas y en las dinámicas de la experiencia humana. De ahí el interés de Mitchell por aquellas obras cuyo enfoque reside en la perspectiva de un solo protagonista o en las que el autor experimenta con aspectos formales que ponen de relieve la percepción que los individuos tienen del mundo.

Es preciso subrayar una inclinación hacia la narratividad propia del audiovisual en la que el conflicto del drama teatral es remplazado por la descripción de la voz en *off*, aspecto que se vincula con la dirección no invasiva de la recepción. La directora ofrece diferentes perspectivas de un mismo tema, pero ni los impone ni dirige unívocamente la mirada del espectador.

Katie Mitchell es pionera en la escenificación de la corriente de conciencia presente en la novela. Encuentra a través de la misma una nueva vía para su investigación teatral, de la que es fruto su singular poética en la escena contemporánea.

5. *La mirada del oprimido*

El teatro multimedia de Katie Mitchell es un instrumento para indagar en el contexto político, social y psicológico de sus personajes, desde una lectura crítica de dicha realidad. En virtud de ello, la evolución del realismo en manos de la directora no se conforma con imitar el comportamiento, sino que busca transmitir el proceso interno

causante del mismo, consecuencia a su vez del entorno opresor y destructivo en el que habitan los protagonistas de sus historias.

La directora pertenece a una generación que ha encontrado su lugar en el teatro más influyente, precisamente por no renegar de la tradición realista tan denostada por algunas de sus compañeras feministas. Lo que ha sido interpretado como una corriente realista que perpetúa la identificación con unos personajes desdibujados bajo la mirada masculina, Mitchell lo ha utilizado como herramienta de trabajo, para trasladar al espectador una temática feminista radical con el objetivo de que el espectador empatice con aquellos personajes silenciados por la interpretación sesgada de la historia. A través de la lectura feminista y contemporánea de los textos, con plena responsabilidad política y social, la creadora hace uso del legado naturalista para ahondar en el contexto de la obra y de sus personajes. Demuestra así que el método naturalista trasciende las imposiciones inconscientes patriarcales, pues constituye una herramienta fiable en la comunicación con el espectador que puede utilizarse desde la responsabilidad artística para dar voz al oprimido, sin abandonar el hiperrealismo como estrategia estética estilística, pero con la consecuente actuación dramática sobre los textos fuente.

En el momento en que Mitchell se cuestiona el *status quo*, a través de su personal lectura, para ahondar en la forma en que sus personajes perciben el mundo, su teatro se incorpora – por su temática, por sus objetivos y por su particular forma de estructurar los contenidos – a las estrategias feministas contemporáneas, que siguen la línea del pensamiento ideológico y formal de Virginia Woolf, Simone De Beauvoir y Simone Weil, entre otras coetáneas. En este sentido, la presencia de la mujer en la sombra tiene un valor considerable en su trabajo multimedia, pero Mitchell no se ciñe a la lucha exclusiva por los derechos de la mujer en la sociedad de la corriente feminista liberal. Su discurso es radicalmente profundo: aborda la dignificación del ser humano en su totalidad, como víctima de un sistema caduco, enfermo y autodestructivo. La mujer tiene un peso importante en su teatro híbrido, pero este hecho no excluye al hombre como víctima del sufrimiento generalizado a causa del poder infatigable de una minoría en el sistema totalitario más antiguo que existe.

6. *La deconstrucción dramática*

Mediante el uso de la técnica formal de la deconstrucción dramática, Katie Mitchell se suma a una corriente teatral que se remonta a las teorías de Antonin Artaud,

cuyo pensamiento tendrá gran influencia sobre Jacques Derrida. Al trasladar al teatro los conceptos filosóficos de *difference* y de errancia, se aprecia que el enfoque esencial de la deconstrucción es el funcionamiento de los procesos mentales individuales y colectivos. La deconstrucción en el teatro es tanto la reformulación de cualquier texto canónico en el proceso de escenificación, como la manifestación de sus contradicciones internas, sus múltiples lecturas o las nuevas interpretaciones según la subjetividad del dramaturgo.

Si bien el estudio del texto fuente se sostiene sobre una metodología naturalista, la creación de la dramaturgia textual tiene su aportación en la corriente de un teatro deconstruido que manifiesta el derrumbe de las estructuras personales y sociales, con la consecuente falta de certezas a la que se ve sometido el ser humano contemporáneo. El texto fuente se desmonta para después ensamblar los elementos del texto original con otros de procedencia diversa e índole irracional a fin de crear una nueva dramaturgia espectacular. Este proceso implica no solo la reescritura, sino el carácter polisémico de esta, negando el concepto clásico, cerrado, de interpretación única y de significado indiscutible de la obra de arte. La corriente de conciencia, utilizada por Mitchell para trasladar la percepción del mundo de sus personajes, se compone de elementos de diferente naturaleza que, aplicados a la escenificación, se materializan en el universo visual y sonoro propio del lenguaje teatral. Este, a su vez, hará uso de las herramientas del audiovisual para trasladar la subjetividad de los personajes, apoyando así su mirada feminista y su método naturalista, en lo que Katie Mitchell describe como una síntesis entre el teatro y el cine para crear una tercera forma de arte que denomina cubismo teatral.

La deconstrucción en el teatro de la directora no es un fin en sí misma, sino una técnica dramática formal para desarrollar una narratividad más cercana a la percepción global de la realidad y transmitir al espectador lo no mimético y causal de la vida, es decir, lo que esta tiene de irrepresentable. La directora sustenta sus 13 escenificaciones multimedia en el proceso dramático de la deconstrucción para aportar su lectura concreta y contemporánea de los textos fuente, en otras palabras, su singular visión del mundo.

7. *Simultaneidad, pluriperspectivismo y subjetividad*

Katie Mitchell se integra a una corriente teatral contemporánea en la que se pone en tela de juicio la dualidad occidental mediante el cuestionamiento de la ilusión texto-representación como convención teatral de la realidad. La inestabilidad del mundo se plasma al superponer en la óptica visual del espectador imágenes tomadas desde diferentes ángulos y proyectadas a un tiempo, forzándole a complementar, asociar, relacionar, escoger o focalizar una única perspectiva. Es decir, se le somete al *pluriperspectivismo* sistematizado por Erika Fischer-Lichte (Cfr. 2011: 26). La percepción es singular y tan mutable como el contexto contemporáneo en el que se produce, donde la incertidumbre, la fugacidad, la falta de convicciones existenciales, éticas o intelectuales, el consumismo y el vacío del lenguaje, entre otros, son manifestaciones de la inestabilidad del individuo y su entorno social.

Al espectador se le ofrecen múltiples perspectivas de lo que observa, a través de la superposición de los diferentes planos en la edición, según su ángulo, su movimiento y su apertura. Se le ofrece el hiperrealismo en la interpretación y en el contexto de los personajes, mediante el uso de los primeros planos, los planos detalle y los pregrabados; así como las pulsiones internas de estos, a través de los planos subjetivos manifiestos tanto en los pequeños detalles como en el agrandamiento de los espacios.

De esta forma, la creadora adentra al espectador en la percepción del mundo de los protagonistas en lo que se estima como una aportación sobresaliente al realismo contemporáneo. Este recupera así su rol de confesor o testigo, al ser receptor del diálogo interior de los personajes y su emancipación, pues construye el sentido de la simultaneidad de signos que conforman su mundo interno. Como ya se ha visto, Mitchell no impone una mirada unívoca, como tampoco intenta modificar las estructuras de pensamiento en la recepción. No invade, sino que propone y deja espacio al espectador para que reordene la información ofrecida.

La directora, por tanto, hace uso del lenguaje audiovisual para ampliar las perspectivas del espectador teatral, que también tiene la visión panorámica del conjunto que le ofrece la experiencia de la escenificación. Ni el cine ni la televisión podrán generar nunca esta perspectiva, pues el espectador audiovisual no puede ver la cámara que graba lo que ve. Solo la escena puede mostrar los medios de producción como parte de su escenificación.

8. *Desmontaje de la mirada masculina*

La crítica norteamericana Laura Mulvey describe la presencia totalitaria de la mirada masculina y heterosexual en las artes visuales y la literatura, hallando una representación sesgada de la realidad en la que se sitúa a la mujer como objeto de placer del hombre. Esta mirada ha sido recientemente estudiada en el cine en el triángulo que se establece entre la cámara, los personajes y el espectador, dejando a la mujer en el centro de dicha triangulación. Sin embargo, Katie Mitchell es la pionera en el desmontaje de la mirada masculina, descrita en las teorías de Mulvey, en el seno de su teatro multimedia, principalmente porque el espectador es testigo de la producción y de la edición de las imágenes en directo. Se le hace así partícipe de la mecánica que existe detrás de la ficción, siendo despojado del rol pasivo y voyerista que le adjudican tanto el cine como el teatro naturalista convencional.

Por otro lado, la cámara, que en el cine se niega con intención hiperrealista, en el teatro multimedia se transforma en un elemento ostensible del juego teatral que captura la mirada del *voyeur*, de forma que esta pierde su papel pasivo en el triángulo dominante. Este es el motivo espectacular de la elección de lo que Abuín González denomina como competencia entre los medios, así como la principal aportación de Mitchell en el terreno de la investigación multimedia teatral. Sus producciones cuestionan la mirada masculina y a su vez proponen un nuevo uso de la cámara en la narrativa espectacular.

El tercer vórtice de la triangulación sostenida por Mulvey, conformado por los intérpretes, también se desmorona en el momento en que los mismos entran y salen de sus personajes, incitando a la reflexión al tiempo que se empatiza con la proyección hiperrealista de la pantalla. El actor multimedia tiene un cambio de rol permanente, que descentra el objeto observado. Del mismo modo, con la intención de crear primeros planos y planos detalle, a la par que se ofrece continuidad en la acción filmica, en el directo del hecho escénico, surge el desdoblamiento de la interpretación de un mismo personaje por varias actrices, reforzando esta idea que desmonta la triangulación de la mirada masculina. En parte debido a la dificultad de manipular varias cámaras en un mismo set y con el fin de evitar su aparición en las tomas proyectadas, una misma protagonista es interpretada por varias actrices simultáneamente, por lo que el objeto observado se descentra.

Mitchell se aleja paulatinamente de la pieza bien hecha mediante el desmontaje de la mirada masculina, dominante en las estructuras de las artes visuales y la literatura con el fin de encontrar una fórmula más acorde a su percepción personal de la realidad. Este hecho entronca con lo que se ha definido en este estudio como la mirada femenina, conformando el eje de su particular poética y la principal aportación en el seno del teatro multimedia contemporáneo.

9. *La escenificación de los live cinema shows*

Por último, es preciso resaltar que Katie Mitchell ha creado una fórmula innovadora en el terreno del teatro multimedia: los *live cinema shows*. Mediante dicha fórmula materializa su lectura concreta y contemporánea de unos textos fuente seleccionados según la temática que le concierne política y socialmente. Su mirada se manifiesta tanto en la escenificación como en la relación que establece con cada uno de sus colaboradores. Mitchell plantea un concepto sin perder detalle de la composición global de unas escenificaciones que comprenden la competencia equilibrada entre la acción sobre el escenario y el seguimiento de la fábula sobre la pantalla. A lo largo de los 13 años que contempla esta investigación, la directora desarrolla un método único en el teatro multimedia que aúna el estudio del texto naturalista y el método de las acciones físicas con la deconstrucción dramática y las técnicas propias del lenguaje audiovisual. Se sirve de la tecnología punta de ambos medios en aras de la narratividad, sin perder de vista la recepción teatral de la escenificación.

La búsqueda de claridad visual, acústica y emocional será determinante en el proceso de creación multimedia. Mitchell encamina todas las decisiones escénicas a eliminar cualquier interferencia en la comunicación, de manera que exista el menor margen de interpretaciones posibles entre el mensaje que emite y el que le llega al receptor, a pesar, eso sí, de su visión deconstruida de dicha realidad.

Sirvan estas conclusiones como colofón de un estudio en el terreno multimedia contemporáneo que se suma a una tendencia en auge necesaria para analizar y conocer el hecho espectacular. Se ha querido ofrecer un mayor acercamiento a la figura de Katie Mitchell y a su personal enfoque teatral en el intercambio de los lenguajes escénico y filmico, desengranando el sentido último de su dramaturgia espectacular y su aportación

en las Artes Escénicas. Abierta queda la investigación a la evolución de unas propuestas a través de las cuales Mitchell continúa su exploración artística. *Orlando* (2019), basada en la novela de Virginia Woolf del mismo título, a cuyos ensayos y estreno asistí en el teatro Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín el 5 de septiembre de 2019, es un ejemplo de la continuidad de esta investigación en un futuro cercano.

Conclusions

In conclusion, I will go over all the points I have raised in response to the main question posed at the beginning of the thesis. Firstly, I will discuss the main results that link to the objectives outlined in the introduction. Secondly, I will list the conclusions and contributions derived from the analysis of Katie Mitchell's theatrical multimedia conception. Finally, I will identify all the possible future research paths that the present study may offer.

The main objective was to analyse 13 of Mitchell's productions that use audiovisual resources, from *Waves* (2006) to *La maladie de la mort* (2018). Through this analysis, I wanted to offer a closer look at the director's poetic expertise, as well as recognise her contribution to the Performing Arts. According to this, I have reviewed the common elements within the 13 productions, based, without exception, on the dramaturgical analysis of the source texts. As demonstrated, this is the origin of the deconstruction technique used by the director, and the rewriting process that it involves. The underlying ideas in the new dramatic text are finally transferred to the dramaturgy of the image shown through each of the different elements that come together on stage: on the one hand, those necessary for the creation of a film production; and, on the other, those specific of the Performing Arts. For this reason, I have examined the dramaturgical and scenic mechanisms closely, as well as in those of the actor's direction, studying the resources that allow the dialogue between the scenic and the audiovisual languages.

With the intent of contextualising this objective, the reader has been offered a preliminary study that investigates the contribution of audiovisual language to the theatre. The thesis has looked at the celluloid, located in the use of shadow theatre and in the magic lantern, alongside other means of projection. Since Katie Mitchell is not a pioneer in the language hybridisation, this approach has not only framed the influence and relationship between theatre and cinema – and later on, with television, video and the internet – but has also delimited the director's contribution to multimedia performances. Mitchell is heiress of a worldview that has managed to find its place in

contemporary theatre due to the singularities and contributions of a trend that goes back to Emil Burian's theatre, combining the poetic value of projection with the rigorous dramaturgic construction, both literary and theatrical.

Furthermore, the director's personal and professional path has been explored to understand the origins and motivation of her artistic research. It has been observed how her naturalistic background has shaped all her work, as the text is her starting point and its study the backbone of each staging decision. Her approach to directing actors is faithful to her naturalistic apprenticeship, as she uses techniques from Stanislavski. However, her interest in human behaviour has caused a deviation of her directing style towards the way her characters perceive the world. She started to search for new formulas, mostly true-to-life experiences, not so much the representation of them. This caused a gradual departure from the slick, well-made piece. This new directing style came to light in her first multimedia piece, *Waves* (2006). The focus on the character's experience connects with Pina Bausch's dance theatre and with the latest scientific discoveries around the biology of emotions. It must also be mentioned that there is an intention in all her multimedia theatre to give a voice to the oppressed, which links to her feminist perspective.

Above all, Katie Mitchell tells stories on stage, stories of the oppressed where the facts are shown through the viewpoint of the different characters. In the narration, the director never loses sight of the theatrical event as the ultimate goal of her creation. In her poetry, the text becomes as important as the naturalistic direction of the actors and as the different elements involved in the dramaturgy of space: such as the set, the costumes, the makeup, the hair, the lighting, sound and audiovisual designs. Although there are audiovisual techniques in all 13 performances analysed in this thesis, these cinematic techniques are tools in the scenic creation and never an end in themselves. New technologies arise to help Mitchell bring the character's subjectivity closer to the audience, making use of a more adapted language to the needs of the culture of the image in which both are immersed. The difficulty of this hybridisation lies in preventing technological ostentation from eclipsing the theatrical aim of the creation. There is also a fear that the projected action suppresses what happens on the stage, it is important to keep the balance between both medias.

On another note, the use of the camera in Katie Mitchell's plays is considered a derivation of her previous works, not an evolution, since her multimedia arises as a

research process that does not detract her from her more conventional approaches. It is noted that, despite the fact that the hybridisation of languages constitutes only one eighth of her production, it is in this field that the director has made an outstanding contribution to contemporary theatre. Therefore, it can be said that there are two stages to her multimedia evolution: the first, an experimental phase in England and, secondly, the consolidation of what she calls her live cinema shows, beginning in Germany with *Wunschkonzert* (2009) at the Berliner Theatertreffen. Whilst in a first stage she experimented with forms, giving rise to more versatile, open and flexible stage designs to encourage the actor's theatrical game; in a second stage Mitchell found a standard stage design format, based on the film set construction, which helped her develop her own method of live cinema shows.

While it is true that Mitchell's method unveils the intricacies of cinematographic montage, this has never been her aim, but a side effect of the complex framework that supports her work. In Mitchell's work there is a conception of dramaturgy – textual and spatial – and a method in the direction of actors, based exclusively on the theatrical phenomenal fact, and not on the film production, despite the fact that cinematographic language has an obvious influence on the staging and on its reception. The aim of the staging is always the creation of an art that communicates directly with the spectator in the face-to-face witnessing of theatre. It is this characteristic that supports the director's unique contribution to the contemporary European theatre. Reducing her productions to one of the elements used for its creation would undermine this research to the most superficial aspects of her staging. This dissertation demonstrates the depth of the director's dramaturgy of the image, providing a cornerstone of the contemporary western theatre of the 21st century.

Mitchell does not leave loose ends in the staging process for which both the text analysis and the management of her creative teams are the pillars of her *modus operandi*. The audiovisual tools modify the conventional procedures of the director's staging; she reformulates and shapes her own and unique method within the multimedia creations in the Performing Arts field. Mitchell begins a research focused on the text translation to what is collected here as *synesthetic dramaturgy*, expressed in the complex gearing of a staging which blatantly shows the process of film production. Cutting-edge technology has allowed her to display multiple perspectives of the dramatic action as well as the character's subjectivity, whilst visibly showing its own

creative theatrical process. Nevertheless, these contributions are based on a classic method of analysis and direction of actors, as well as on a horizontal team management style, under an impeccable and respectful leadership. In so doing, both, the theatre tradition and the novelty of her multimedia productions, come together.

As an additional and final point, it is necessary to underline that this investigation has established stage analysis parameters that, based on the observation, have been enriched by a solid and proven theoretical framework to develop a methodology according to the proposed needs. Subsequently I have assessed the impact of the audiovisual on the dramaturgy's deconstruction process, the work with the actor, the systems of significance and the reception, addressed transversally throughout the investigation. Therefore, this study has been brought up from the theatre praxis point of view to offer a new approach to contemporary theatre studies. It is the theatre event we begin with, to analysing it from its textual and spatial dramaturgy and from the direction of the actors' point of view.

It is from this analysis that I reach the following conclusions:

1. *The chamber theatre of the big auditoriums*

The trigger is the 21st century viewer, descendant from the culture of images, who Mitchell tries to involve through multimedia resources to offer a theatre heir to the Stanislavski's system. The director derives her theatrical work through the use of audiovisual techniques to deepen the notion of hyperrealism, with the aim of bringing the viewer closer to the actor so that she or he can feel the emotion and truth of the characters, as if the audience member were in a chamber theatre from the first decades of the 20th century.

The audiovisual becomes an ally for Mitchell's staging because it enables her to direct the viewer's gaze in big auditoriums to those imperceptible through the close-ups projected on the screen in real time. It must be stressed that, despite the fact that Mitchell carefully chooses each shot, she never imposes the viewer's gaze, since he is always free to choose where to look amongst the simultaneity of stimuli proposed in the staging.

Although the close ups provided by the camera are not a novelty on the stage, the concept of internal dialogue that arises from the need to convey her character's

perception of the world is innovative. Paradoxically, her naturalistic directing style achieves a higher degree of hyperrealism as she moves away from the more classical mimetic representation of reality, as the camera allows her to transmit the character's internal, subjective and unconscious processes.

2. The validity of the method of the physical actions on the contemporary stage

Despite the use of the Stanislavski's method in the direction of her actors, Katie Mitchell's multimedia poetics connects with certain principles from the European post-dramatic theatre of the last decades. This concept comprises: the use of the dramaturgy of the image; the invasion of the theatrical space with the perception of languages from nearby disciplines; the presence of what Fischer-Lichte recalls as the actor's phenomenal body; and the constant feedback between the different creators of a theatrical production and the audience. These are features that mark a common tendency in a whole generation of creators.

Indeed, contemporary theatre displays a scenario of new writings and theatrical experiences that are manifested in a theatre demanding that the actor be contemplated beyond his ability to incarnate characters, placing him in a holistic position with regard to the staging. That is, the interest is diverted to the instant when the perception of the phenomenal body jumps to the perception of the character, and vice versa, in productions where the actors do not pursue the estrangement from their characters, but, on the contrary, their identification and empathy in the reception.

That is why, regarding Katie Mitchell's direction of actors, to her precision and hyper-realistic demands, it is essential to add the technical challenges that live projection and theatre creation of synchronised sound and image requires. The method of physical actions is a reliable resource to systematise the complex task of directing actors and thus achieve the rigour and clarity that Mitchell seeks in communicating with the audience. In this sense, the narrative's fragmentation and the unfolding of the interpretation of the same characters are not barriers in that communication, but tools that allow the stimulation of the senses and the critical and emotional capacity of a spectator avid for new experiences. This will be the goal of an experienced director committed to her immediate reality and the new generations immersed in the culture of images.

Through voice, movement and kinetics, in tune with the dramatic signs shown through costume, makeup and hairdressing, Mitchell achieves the hyperrealism of characters that are closer to the viewer's psychological and social context. In this way, she not only demonstrates the validity of Stanislavski's conclusions, but also provides a unique application within multimedia theatre, being added to the sum of the naturalistic theatre evolution which Ostermeier names *compromised realism*.

3. *Horizontal team management*

The elements that come together in what has been considered as Katie Mitchell's second multimedia stage, starting from the premiere of *Wunschkonzert* (2009), which originated in the experimental journey of her first stage. This was so thanks to the continuity of the artistic teams with whom Mitchell collaborates and to which she feels indebted for her creation. One of her key strengths lies precisely in the careful selection of these teams, which she manages from trust and respect, two values that support the established relationship in the rehearsal room. The strength that the director perpetuates in this artistic relationship with her usual collaborators has allowed a demanding investigation through the 13 productions under study.

This is one of the fundamental keys of her personal and professional commitment as a stage director. She has a growth mindset when managing her teams. The values of equality, respect and non-violent resolution of all conflicts, underline her leadership style. Mitchell delegates the specialisation of each area to each creative contributor, but it is she who establishes the vision and the concept for her production, and who ensures that, within a space of artistic freedom, there are defined limits that provide clarity and harmony in the communication with the audience.

4. *The novel as the source text*

Of the 13 plays included in this study, nine are based on adaptations of novels, three on dramatic texts by living authors and only one on a classical dramaturgy. Mitchell thus joins a booming contemporary trend amongst the most innovative stage directors who start their creations from the adaptation of novels. The cause of this predisposition is related to the modern theatre described by Peter Szondi, that is, the one that denies the linear and classical model for the benefit of new forms that emerge from what he calls the drama crisis.

The key to the selection of Mitchell's original novels is what she finds when delving into the characters' perception of the world. The novel she chooses, in this sense, must allow her to concentrate on the internal dimensions and dynamics of the human experience. Hence Mitchell's interest in novels where the focus lies in the perspective of a single lead role or in those in which the author experiments with formal aspects that highlight the characters' perception of the world.

It is necessary to underline an inclination towards the narrativity of the audiovisual language, in which the conflict of the theatrical drama is replaced by the description of the voiceover, an aspect that is linked to the non-invasive direction of the reception. In other words, the director offers different perspectives on the same subject, but she neither imposes nor directs univocally the viewer's gaze. Katie Mitchell is a pioneer in staging the stream of consciousness present in novels. Through it she finds a new path to her theatrical research, result of her unique approach in the contemporary theatre.

5. The oppressed gaze

Katie Mitchell's multimedia theatre is an instrument to investigate the political, social and psychological context of her characters, always from a critical perspective of their reality. According to this, Katie Mitchell's sense of realism is not satisfied with the imitation of behaviour, but rather seeks to transmit the internal process that causes it as a consequence of the oppressive and destructive context in which the characters live.

The director belongs to a generation that has found its place in the most influential theatre precisely because she has not denied the realistic tradition so reviled by some of her feminist colleagues. What has been interpreted as a realistic trend that perpetuates the identification with blurred characters under the male gaze, Mitchell has used it as a tool to convey feminist themes with the aim of achieving empathy for those characters silenced by the biased interpretation of history. Through her feminist and contemporary reading of the texts, with full political and social responsibility, the creator makes use of the naturalist legacy to delve into the context of each piece and its characters. She therefore demonstrates that the naturalistic method transcends the unconscious patriarchal impositions, since it constitutes a reliable tool in the communication with the viewer that can be used to transmit the oppressed voice from

her artistic responsibility. This brings a consequent dramaturgical action on the source texts, but she never abandons hyperrealism as a stylistic, aesthetic strategy.

The moment Mitchell questions the *status quo* through her personal reading to delve into the way her characters perceive the world, her productions come to life – for her themes, her objectives and her particular way of structuring the contents – to contemporary feminist strategies that follow the line of the ideological and formal thinking of Virginia Woolf, Simone De Beauvoir and Simone Weil, amongst their peers. In this sense, a women's lack of visibility has a considerable value in multimedia work, but Mitchell does not stick to the exclusive struggle for women's rights in the current society of the liberal feminist. Her discourse is radically profound: she addresses the dignity of the human being as a whole, as a victim of an outdated, sick and self-destructive system. Women have an important weight in her hybrid theatre, but this fact does not exclude men as victims of widespread suffering because of the indefatigable power of a minority in the eldest totalitarian system that exists.

6. Dramaturgical deconstruction

Through the use of the formal technique of dramaturgical deconstruction, Katie Mitchell joins a theatrical current that goes back to Antonin Artaud's theories, whose thinking had great influence on Derrida. When transferring the philosophical concepts of *difference* and *errancy* to the theatre, the essential approach to deconstruction is the individual and collective mental mechanisms. That said, the deconstruction in the theatre can be both: the reformulation of any canonical text in the staging process or the expression of its internal contradictions, its multiple readings or the new interpretations according to the subjectivity of the playwright.

Although the study of the source text is based on a naturalistic methodology, the rewriting of the new dramaturgy is part of a deconstructed theatre current that shows the collapse of personal and social structures, with the consequent lack of certainty to which the contemporary human being is subjected. The original text is dismantled and its elements are afterwards reassembled with others of diverse origin and irrational nature in order to create a new dramaturgy. Therefore, deconstruction involves not only the rewriting, but the polysemic nature of it, denying the classic, closed concept of unique interpretation and the unquestionable meaning of the work of art. The current of consciousness used by Mitchell to transfer her characters' perception of the world, is

created out of elements of diverse origin that, applied to the staging, materialise in the visual and sonic universe of the theatrical language. This language, in turn, makes use of audiovisual tools to transfer the subjectivity of the characters and thus support Mitchell's feminist gaze and naturalistic method, which she describes as a synthesis between theatre and cinema to create a third form of art, her cubist theatre.

Deconstruction in Katie Mitchell's theatre is not an end in itself, but a formal dramatic technique to develop a narrativity closer to the global perception of reality and to transmit the non-mimetic and non-causal experience of life to the viewer, that is, the irrepressible. The director supports her 13 multimedia performances through the dramaturgical process of deconstruction to provide her concrete and contemporary reading of the source texts, namely, her unique vision of the world.

7. Simultaneity, pluriperspectivism and subjectivity

Katie Mitchell joins a contemporary theatrical trend in which she calls into question the Western duality present in the text-representation illusion as a theatrical convention of reality. The instability of the world is reflected by superimposing images taken from different angles and projected at the same time into the viewer's visual optics, forcing the spectator to supplement, associate with, relate to, choose or focus on a single perspective. In other words, the audience member is subjected to what Erika Fischer-Lichte systematizes as pluriperspectivism (Cf. 2011: 26). The perception is unique and as mutable as the contemporary context in which it occurs, where uncertainty, transience, lack of existential, ethical or intellectual beliefs, consumerism and the emptiness of language, among others, are manifestations of the instability of individual and social environments.

The viewer is offered multiple perspectives of what he observes through the superposing of different shots through the editing process, according to the camera's angle, movement and aperture. In other words, the viewer is provided, on the one hand, with hyperrealism, in the interpretation and context of the characters through the use of close-ups, detail and pre-recorded shots; and on the other hand, the viewer is given the internal drives through the subjective shots that are shown in the close-ups and in the enlargement of the spaces.

By doing so, the viewer is immersed in the character's perception of the world in what is estimated as an outstanding contribution to contemporary realism. Being

transferee of the characters' internal dialogue, he thus recovers his confessor or witness role and his emancipation, for it is he who builds up the meaning of the simultaneity of signs that constructs his inner world. As has already been seen, Mitchell does not impose a unique look, nor does she try to modify the structures of thought in the reception. She does not invade, but proposes and leaves room for the viewer to reorder the offered information.

The director, therefore, uses audiovisual language to broaden the audience's perspectives, who may also have a panoramic vision of the set, provided through the experience of the staging itself. Neither cinema nor television can ever generate this, since the audiovisual viewer can never see the camera that records what he watches; only the scene can show the means of production as part of its staging.

8. *Disassembly of the male gaze*

According to the American critic Laura Mulvey, the concept of male gaze describes the way in which the masculine, heterosexual gaze represents the world and, in particular, women as objects of pleasure for men in visual arts and literature. This gaze has recently been studied in the cinema through the triangle that is established between the camera, the characters and the viewer, placing women at the centre of the triangulation. However, Katie Mitchell is a pioneer in the dismantling of the male gaze, described in Mulvey's theories, in her multimedia theatre. This is due basically to the fact that the viewer is a witness to the production and the editing of live images, namely, he is a participant in the mechanics that exist behind fiction, being stripped of the passive and *voyeuristic* role assigned to him by both cinema and conventional, naturalist theatre.

The camera, which in cinema is denied with hyper-realistic intentions, in multimedia theatre is transformed into an ostensible element of the theatrical game that captures the gaze of the *voyeur*, so he also loses his passive role in the dominant triangle. This is the staging reason for the choice of what Abuín González names competition between the media, the director's main contribution in the field of theatrical multimedia research. Mitchell's productions question the male gaze and, in turn, propose a new use of the camera in the dramatic narrative.

According to Mulvey, the performers are the third vortex of the triangulation, which also crumbles at the moment when they enter and leave their characters,

prompting both the audience's reflection and its empathy with the hyper-realistic projection on the screen. The multimedia actor has a permanent role change that places the observed object off-centre. In the same way, with the intention of creating close-ups and detailed shots while offering continuity in the film action in the real time of the theatrical event, the unfolding of the interpretation of the same character by several actors arises, reinforcing this idea of dismantling the triangulation of the male gaze. Due to the difficulty of manipulating several cameras on the same set and in order to avoid their appearance in the projected shots, the same character is performed by several actresses simultaneously, so again, the observed object is decentralised.

Mitchell gradually moves away from the well-made piece by dismantling the dominant male gaze in visual arts and literature structures in order to find a more suited formula to her personal perception of reality. This fact connects with what has been defined in this study as the feminine gaze, shaping the axis of her particular poetics and her main contribution within the contemporary multimedia theatre.

9. The staging of live cinema shows

Before concluding, it should be noted that Katie Mitchell has created an innovative formula in the field of multimedia theatre: live cinema shows. Through this staging method she materialises her concrete and contemporary reading of the original texts according to themes that concern her politically and socially. This vision is shown through both the staging and the relationship she establishes with each of the members of her crew. Mitchell proposes a concept and does not lose track of the overall composition of the staging. She creates an excellent balance between the action on the stage and the follow-up of the fable on the screen. Throughout the 13 years that this research examines, the director develops a unique method in multimedia theatre that combines the text's naturalistic study and the method of physical actions with dramaturgical deconstruction and audiovisual language techniques. She uses both medias' cutting-edge technology for the sake of narrativity, without losing sight of the theatrical reception of the staging.

Her search for visual, acoustic and emotional clarity will be decisive in the process of multimedia creation. Mitchell focuses all her scenic choices on eliminating any interference in the communication, making sure that there is the least margin of

possible interpretations between the message that is emitted through the staging and the one that reaches the spectator, despite the deconstructed vision of reality.

This dissertation is a contemporary multimedia field study that adds to a booming trend of research in the theatrical field. I wanted to offer a closer look at the artist Katie Mitchell and her personal focus on dialogue between theatrical and filmic language. I wanted to highlight the ultimate meaning of her dramaturgy of the image and her contribution to the Performing Arts. This investigation is open to further analysis, especially as Mitchell continues her artistic exploration. I attended rehearsals for *Orlando* (2019), based on Virginia Woolf's novel of the same title, premiered at the Schaubühne am Lehniner Platz Theatre in Berlin on September 5th, 2019. This new production is the perfect opportunity for more research.

CUARTA PARTE

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE REFERENCIA

Fuentes primarias

I. Bibliografía

- ARENDRT, H. (1970): *On Violence*. Nueva York: Harcourt Publishers.
- BORDEN, M. (1929): *The Forbidden Zone*. Londres: William Heinemann.
- CRIMP, M. (2005): *Attempts on Her Life, Martin Crimp: Plays*. London: Faber and Faber Limited.
- DE BEAUVOIR, S. (1955): *Faut-il brûler Sade?* París: Gallimard.
- DOSTOYEVSKI, F. (1996): *The Idiot*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
- DURAS, M. (1983): *La Maladie de la Mort*. París: Les Éditions de Minuit.
- GOLDMAN, E. (1910): *Anarchism and Other Essays*. Nueva York: Mother Earth Publishing.
- HANDKE, P. (2002): *A Sorrow Beyond Dreams*. Nueva York: NYRB Classics.
- JELINEK, E. (2013): *Schatten (Eurydike Sagt)*. Berlín: Deutsche Erstaufführung.
- KROETZ, F.X. (2004): *Request Programme, En Plays I*. London: Methuen Publishing Limited.
- MAYRÖCKER, F. (1992): *Reise Durch die Nacht*. California: Ariadne Press.
- MÜLLER, H. (2010): *Travelling on One Leg*. Illinois: Northwestern University Press.
- PERKINS GILMAR, C. (1997): *The Yellow Wallpaper*. Nueva York: Dover Publications.
- SEBALD, W.G. (1995): *The Rings of Saturn*. London: Vintage.
- SEXTON, A. (1981): *The Complete Poems of Anne Sexton*. Boston: Houghton Mifflin.
- STRINDBERG, A. (1953): *Miss Julie, En Eight Famous Plays*. Londres: Gerald Duckworth & Co.
- WOOLF, V. (1998): *A Room of One's Own, and Three Guineas*. Londres: Oxford Paperbacks.
- _____ (2004): *The Waves*. London: Vintage.

II. Entrevistas

Donato Wharton: Madrid, 8 de septiembre, 2017. Entrevista virtual.

Gareth Fry: Londres, 29 de noviembre, 2017. Entrevista en persona.

Katie Mitchell: París, 13 de enero, 2018. Berlín, 22 de junio, 2019. Entrevistas en persona.

Alice Birch: París, 15 de enero, 2018. Entrevista en persona.

Paul Clark: París, 15 de enero, 2018. Entrevista en persona.

Nick Fletcher: Madrid, 23 de enero, 2018. Entrevista telefónica.

Kate Duchêne: Madrid, 8 de marzo, 2018. Entrevista virtual.

Hattie Morahan: Madrid, 17 de mayo de 2018. Entrevista telefónica.

III. Programas de mano

National Theatre (2006): *Waves Research Pack*. Londres: National Theatre Archives.

National Theatre (2007): *Attempts on Her Life Research Pack*. Londres: National Theatre Archives.

National Theatre (2008): *Some Trace of Her Research Pack*. Londres: National Theatre Archives.

Schauspiel Köln (2008): *Wunschkonzert*. Colonia: Schauspiel Köln.

Schaubühne am Lehniner Platz (2010): *Fräulein Julie*. Berlín: Schaubühne am Lehniner Platz.

Schauspiel Köln (2012): *Die Ringe des Saturn/Les Anneux de Saturne*. Colonia: Schauspiel Köln.

Schauspiel Köln (2012): *Reise Durch die Nacht/Voyage a travers la nuit*. Colonia: Schauspiel Köln.

Festival d'Avignon, Gymnase du Lycée Aubanel (2012): *Reise Durch die Nacht/Voyage a travers la nuit*. Aviñón: Festival d'Avignon.

Schaubühne am Lehniner Platz (2013): *Die Gelbe Tapete*. Berlín: Schaubühne am Lehniner Platz.

Burgtheater (2014): *Wunschloses Unglück*. Viena: Burgtheater.

Schaubühne am Lehniner Platz (2014): *The Forbidden Zone*. Berlín: Schaubühne am Lehniner Platz.

Deutsches Schauspielhaus (2015): *Reisende auf einem Bein*. Hamburgo: Deutsches Schauspielhaus.

Schaubühne am Lehniner Platz (2016): *Schatten (Eurydice Sagt)*. Berlín: Schaubühne am Lehniner Platz.

Théâtre Des Bouffes du Nord (2018): *Le Malady du Mort*. París: Théâtre Des Bouffes du Nord.

IV. Fuentes audiovisuales

National Theatre (2006): *Katie Mitchell and the Company on Waves* [Video digital]. Londres: National Theatre Archives. RNT/AE/1/127

National Theatre (2007): *Aleks Sierz and Martin Crimp on Attempts on Her Life*. [Video digital]. Londres: National Theatre Archives. RNT/PL/3/997

National Theatre (2008): *Katie Mitchell and the Company on ...some trace of her* [Video digital]. Londres: National Theatre Archives. RNT/AE/1/192

Schauspiel Köln (2008): *Wunschkonzert/Request Programme* [Video digital]. Colonia: Schauspiel Köln. Copia privada.

Schaubühne am Lehniner Platz (2011): *Fräulein Julie* [Video digital]. Berlín: Schaubühne am Lehniner Platz. Copia privada.

Schauspiel Köln (2012): *Die Ringe des Saturn* [Video digital]. Colonia: Schauspiel Köln. Copia privada.

Schauspiel Köln (2012): *Reise Durch die Nacht* [Video digital]. Colonia: Schauspiel Köln. Copia Privada.

Schaubühne am Lehniner Platz (2013): *Die Gelbe Tapete* [Video digital]. Berlín: Schaubühne am Lehniner Platz. Copia privada.

Schaubühne am Lehniner Platz (2014): *The Forbidden Zone* [Video digital]. Berlín: Schaubühne am Lehniner Platz. Copia privada.

Deutsches Schauspielhaus (2015): *Reisende auf einem Bein* [Video digital]. Hamburgo: Deutsches Schauspielhaus. Copia privada.

Schaubühne am Lehniner Platz (2016): *Schatten (Eurydice Sagt)* [Video digital]. Berlín: Schaubühne am Lehniner Platz. Copia privada.

Fuentes secundarias

ABIRACHED, R. (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

ABUÍN, A. (2006): *Escenarios del caos*. Valencia: Tirant lo Blanc.

_____ (2008): Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, pp. 29-56. Madrid: UNED.

_____ (2012): *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.

AGAMBEN, G. (2011): *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

ALLAIN, P. (1997): *Gardziencie: Polish Theatre in Transition*. Amsterdam: Harwood Academic.

ALONSO DE SANTOS, J.L. (1999). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.

APPIA, A. (1975): *La obra de arte viviente*. Milán: Ferruccio Marotti.

ARNHEIM, R. (1986): *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.

_____ (2008): *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

ARNTZEN, K.O. (1994): A Visual Dramaturgy: Equivalent Elements, en *Theaterschrift*, 5-6, pp.274-276. Bruselas: Kaaitheater.

ARONSON, A. (1999): Technology and Dramaturgical Development: Five observations, en *Theatre Research International*, 24, 2, pp.188-197. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2000): *American avant-garde theatre*. Londres/Nueva York: Routledge.

ARTAUD, A. (1938): *Le théâtre et son double*. París: Gallimard.

BABLET, D. (1975): *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*. París: Société internationale d'art XX^e siècle.

BANKS, S. (24 de septiembre, 2010): A Chat with Director Katie Mitchell, en *Exberliner*. Recuperado el 1 de mayo de 2017 de <http://www.exberliner.com/culture/stage/an-interview-with-katie-mitchell/>

BARNIER, M. (2010): *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

BAUSCH, P. (2007): *What Moves Me*. Conferencia en ocasión del Premio Kyoto de la Fundación Inamori. Recuperado el 21 de enero de 2018 de <http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>

_____ (2008): What Moves Pina Bausch: An Interview with Kaija Pepper after the Coreographe's Kyoto Prize Win. En *Dance International*. Vancouver: Vancouver Ballet Society.

BENJAMIN, W. (1935): *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*. París: Allia.

BECKETT, S. (2004): *Deseos del hombre. Carta alemana*. Segovia: La Uña Rota.

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

BILLINGTON, M. (17 de noviembre, 2006): Why Turn Novels into Drama? En *The Guardian*. Recuperado el 3 de octubre de 2017 de <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2006/nov/17/whyturnnovelsintodrama>.

BOLTER, J.D. y GRUSIN, R. (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

BRECHT, B. (1918-1933): *Schriften zum Theater*. Berlín: Suhrkamp.

_____ (1963): *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BROOK, P. (1972): *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

_____ (1994): *La puerta abierta*. Barcelona: Alba Editorial.

_____ (2001): *Más allá del espacio vacío*. Barcelona: Alba Editorial.

CALONGE, E. (2012): *Orientaciones en el desierto. Itinerarios para materializar lo invisible en la creación teatral*. Bilbao: Artezblai.

CALVINO, I. (2009): *¿Por qué leer los clásicos?* Madrid: Siruela.

CASE, S.E. (2007): *Performing Science and the Virtual*. Londres/Nueva York: Routledge.

CAVENDISH, D. (30 de octubre, 2006): From Heroine to Villainess, *The Telegraph*. Edición digital. Recuperado el 28 de octubre de 2017 de <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3656268/From-heroine-to-villainess.html>

CHEJOV, M. (2005): *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Editorial.

COLE, E. (2015): The Method behind the Madness: Katie Mitchell, Stanislavski, and the Classics, en *Classical Reception Journal*, vol.7, pp. 400-421. Oxford: Oxford University Press.

CONNOLLY, K. (8 de mayo, 2009): Berlin Blues: Katie Mitchell Makes her German Debut, en *The Guardian*. Recuperado el 3 de mayo de 2017 de <https://www.theguardian.com/stage/2009/may/08/katie-mitchell-wunschkonzert-berlin>

CORNAGO BERNAL, O. (2004): El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen, en *Arbor*, CLXXVII, 699-700, pp. 595-610.

CORSETTI, B. (1998): Des corps faits de lumière, en Picon-Vallin B. (ed.) *Les écrans sur la scène*, pp. 303-311. París: Lausanne.

CRAIG, G. (1912): *On the Art of the Theatre*. Londres: Cornell University Library.

CRIMP, M. (2005): Attempts on Her Life, en *Martin Crimp: Plays*, Vol.2, pp.199-284. Londres: Faber and Faber Limited.

_____ (30 de julio, 2008): Katie Mitchell: Director or Destroyer?, en *The Guardian*. Recuperado el 29 de marzo de 2017 de <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/jul/30/katiemitchelldirectorordes>

CROMPTON, S. (17 de enero, 2016): Sexism on the Stage: Meet the Women Tearing up the Script, en *The Guardian*. Recuperado el 30 de abril de 2018 de <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/17/sexism-stage-female-playwrights-royal-court-theatre>

DANAN, J. (2011): *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Arles: Actes Sud.

DARREN GOBERT, R. (2014): *The Theatre of Caryl Churchill*. Londres: Bloomsbury.

DAVIES, S. (2009): *Conversations around Coreography*, en www.siobhandavies.com. Recuperado el 31 de marzo de 2017 de <http://www.siobhandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php>

DELGADO, M. y REBELLATO, D. (2010): Katie Mitchell: Learning from Europe, *Contemporary European Theatre Directors*, pp. 317-318. Abingdon: Routledge.

DERRIDA, J. y ROUDINESCO, É. (2001): *De quoi Demain...Dialogue*. París: Fayard y Galilée.

DERRIDA, J. (2012): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos Editorial.

DESHAYS, D. (2011): *Considering Components and their Variables*. Conferencia con motivo del European Broadcast Union. Recuperada el 25 de enero de 2018 de http://www.deshays.net/www.deshays.net/English_publications.html

DESHAYS, D. y DURET, J.P. (2016): Entrevista al sonidista Jean-Pierre Duret, en *Images Documentaires*, 59-60, pp. 42-50. París: Images Documentaires.

DIAMOND, E. (1997): Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism, en *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*, pp. 43-55. Londres: Routledge.

DICKSON, A. (9 de mayo, 2009): A life in Theatre: Lev Dodin, en *The Guardian*. Recuperado el 2 de abril de 2017 de <https://www.theguardian.com/culture/2009/may/09/lev-dodin-theatre>.

DIXON, S. (2007): *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Massachusetts/Londres: The MIT Press.

DORT, B. (1971): *Théâtre réel*. París: Le Seuil.

DUCHENE, J. (15 de mayo, 2016): Forensic Eye, en *Opera News*, vol.80, 11. Recuperado el 15 de abril de https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2016/5/Features/Forensic_Eye.html

DURAN, J. (2008): El cine y la industria del cine, en Durán, J. y Sánchez L. (ed.) *Industrias de la comunicación audiovisual*. Barcelona: Publicacions i edicions Universitat de Barcelona, pp.81-118.

DW English (11 de mayo, 2009): *The Berlin Theatertreffen 2009*. Bonn: Deutsche Welle. Recuperado el 10 de diciembre de 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=6TmiKHoOLSo>

EISENSTEIN, S. M. (1999): El montaje de atracciones (1923), en *El Sentido del cine*, p.169. Madrid: Siglo XXI.

ENRIGHT, L. (2016): Katie Mitchell: The Feminist Visionary Making Theatre about the Female Experience, en www.the-pool.com. Recuperado el 29 de abril de 2017 de <https://www.the-pool.com/people/women-we-love/2016/7/katie-mitchell-the-feminist-visionary-making-theatre-abut-the-female-experience>

FERGUSON, K.E. (2011): *Emma Goldman: Political Thinking in the Streets*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

FIEBACH, J. (2003): *Manifeste europäischer theaters. Grotowski bis Scleef*. Berlín: Theater der Zeit.

FISCHER-LICHTE, E. (1999): *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.

_____ (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

FITZSIMMONS, L. (1989): *File on Churchill*. Londres: Methuen.

FLORENNE, L. (1998): En *Diccionario de estética*. Souriau, E (coord.). Madrid: Akal.

FOWLER, B. (2013): Debating Postdramatic Theatre, en *Benjamin Fowler Wordpress*. Recuperado el 9 de enero de 2017 de <https://benjamindotfowler.wordpress.com/2013/11/17/debating-postdramatic-theatre-astr-dallas-november-2013/>

_____ (2018): (Re)Mediating the Modernist Novel: Katie Mitchell's Live Cinema Work, en Reilly, K. (ed.) *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*, pp. 97-119. Londres: Palgrave Macmillan.

_____ (2019): *The Theatre of Katie Mitchell*. Oxon y Nueva York: Routledge.

FRUTOS ESTEBAN, F.J. (2008): La linterna mágica: de la invención a la decadencia (siglos XVII-XX), en *Historia Contemporánea*, 36,1, pp.9-32. Vizcaya: Universidad del País Vasco.

GARCÍA LORCA, F. (1954): Charla sobre teatro, en *Obras Completas*, pp. 223-225. Madrid: Aguilar.

GARCÍA TIRADO, A. (2008): Aproximación a la construcción del personaje. *Del personaje literario dramático al personaje escénico*, pp. 201-252. Madrid: ADE.

GARDNER, L. (4 de diciembre, 2006): *Waves sets a high-water mark for multimedia theatre*, en *The Guardian*. Recuperada el 20 de mayo de 2017 de <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2006/dec/04/wavessetsahighwatermark> o

GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.

GIANNACHI, G. y LUCKHURST, M. (1999): Katie Mitchell, en *On directing: Interviews with Directors*, pp.95-102. Londres: Faber and Faber Limited.

GIESEKAM, G. (2007): *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. Hampshire/Nueva York: Palgrave Macmillan.

GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2006): La (a)cultura(ción) de la imagen, en *Revista Signa*, 15, pp.301-323. Madrid: UNED.

GORMAN, L. y MCLEAN, D. (2003): *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.

GRANES, C. (2011): *El puño invisible*. Madrid: Taurus Pensamiento.

GROTOWSKI, J. (1968): *Towards a Poor Theatre*. Londres/Nueva York: Routledge.

HAGEMANN, S. (2013): *Penser les médias au théâtre*. Paris: L'Harmattan.

HAGG, A. (13 de marzo, 2017): The 10 Best Female Auteur Theatre Directors in the World Today, en *www.cennarium.com*. Recuperado el 30 de abril de 2017 de <https://www.cennarium.com/blog/10-best-female-auteur-theatre-directors-pt2/>

HAYDON, A. (14 de febrero, 2014): Wunschloses Unglück, en *www.postcardsgods.blogspot.com*. Recuperado el 14 de junio de 2018 de: <http://postcardsgods.blogspot.com/2014/02/wunschloses-ungluck-burgtheater-im.html>

HEIDEGGER, M. (1997): *Ser y tiempo* (Trad. J. Rivera Cruchaga, original en alemán, 1972). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

HIGGINS, C. (24 de noviembre, 2007): Katie Mitchell: The Cutting Edge, en *The Guardian*. Recuperado el 22 de marzo de 2017 de <https://www.theguardian.com/books/2007/nov/24/theatre.stage>

_____ (14 de enero, 2016): Katie Mitchell, British theatre's queen in exile, en *The Guardian*. Recuperado el 19 de febrero de 2018 de <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/14/british-theatre-queen-exile-katie-mitchell>

HODGDON, B. (1999): Making it New: Katie Mitchell Refashions Shakespeare-History, en Novy M. (ed.) *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, pp.13-34. Basingstoke: Palgrave, 2000.

HOGAN, E. (1 de mayo, 2013): Double vision: Multimedia Theatre, en *The Economist*. Recuperado el 26 de marzo de 2019 de <https://www.economist.com/prospero/2013/05/01/double-vision>

HONZÍKOVÁ, M. (1998): Psychoplastique de l'espace dramatique, en Picon-Vallin B. (ed.) *Les écrans sur la scène*, pp.295-302. París: Lausanne.

HOYO VENTURA, M. del (2014): Análisis dramático de textos clásicos, en *Intervención, Intertextualidad y Deconstrucción del Texto Dramático*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2015): *Lenguajes escénicos actuales sobre textos clásicos; Hamlet y la Europa del siglo XXI*. Burgos. Tesis doctoral.

_____ (2018): *La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras*. Granada: Tragacanto.

HORMIGÓN, J.A. (2002): *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena (ADE).

_____ (2008): Incidencia del cine en la puesta en escena teatral, en *Revista ADE*, pp.168-178. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

_____ (2011). *La profesión del dramaturgista*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

HOWARD LAWSON, J. (1936): *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Instituto del libro.

IGLESIAS SIMÓN, P. (2004): El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo, en *ADE Teatro*, 101, pp. 199-215. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2007): *De las tablas al celuloide. Trásvases discursivos del teatro al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*. Madrid: Fundamentos.

_____ (2008): Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena, en *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 20, pp. 47-82. Madrid: RESAD.

IRVIN, P. (2003): *Directores: Artes Escénicas*. Barcelona: Océano.

JAMES, W. (1884): What is an Emotion?, en *Mind*, vol.9, No.34, pp.188-205. Oxford: Oxford University Press.

JEFFERIES, J. (2011): ...some trace of her: Katie Mitchell's Waves in Multimedia Performance, en *Women: A Cultural Review*, vol.22, pp.400-410. Londres: Taylor and Francis.

KIRKWOOD, L. (2016): *Plays: One*. Londres: Nick Hern Books.

KNÉBEL, M.O. (2005): *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Fundamentos.

KOTTE, A. (2010): Theatre als Medium?, en *Theatermedien: Theater als medium – Medien des Theaters*, pp.41-68. Berna: Haupt Verlag.

LAVANDIER, Y. (2003): *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias S.A.

LAVENDER, A. (14 de octubre, 2008): Katie Mitchell, en *Directors give instructions*, Londres: Central School of Speech & Drama, University of London. Entrevista digital con A. Lavender. Recuperado el 26 de abril de 2017 de http://crco.cssd.ac.uk/10/1/CEN_KM_journal.pdf

LAVARRÈRE, A.Z. (2009): *Atlas de cine*. Madrid: Akal.

LEHMANN, H. (2006): *Postdramatic Theatre*. Londres/Nueva York: Routledge.

_____ (2013): *Teatro postdramático*. Murcia: Colección Ad Litteram.

LEPAGE, L. (2008): Posthuman Perspectives and Postdramatic Theatre: The Theory and Practice of Hybrid Ontology in Katie Mitchell's *The Waves*, en *Cultura, lenguaje y representación*, vol.6, pp. 137-149. Barcelona: Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I.

_____ y ADISESHIAH, S. (2016): *Twenty-First Century Drama: What Happens Now*. Nueva York: Springer.

LEPAGE, R. (1998): Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines, en Picon-Vallin B. (ed.) *Les écrans sur la scène*. Lausanne: L'Age d'Homme.

LESCOT, D. y RYNGAERT, J.P. (2013): Fragmento/ fragmentación/ trozo de vida. En Sarrazac, J.P. (ed) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, pp102-107. México: Paso de Gato.

LESSING, G.E. (2004): *La dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: ADE.

LIVING PICTURES (2017): Ellen Bowman, *Living Pictures*. Recuperado el 4 de abril de 2017 de <http://www.livingpictures.org.uk/patrons/background/>

LÓPEZ ANTUÑANO, J.G. (1997): Meyerhold visto por Valeri Fokine, en *Propuesta para una crisis*, tomo IV, pp.43-63. Valladolid: Junta de Castilla y León.

_____ (1999): Apuntes en torno a la metodología de Vassiliev. El teatro del juego y la palabra, en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 21, pp. 245-263. Barcelona: Univesitat de Barcelona.

_____ (2014a): Concepto de dramaturgia. Historia de la ciencia de la dramaturgia, en *Intervención, Intertextualidad y Deconstrucción del Texto Dramático*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2014b): Actuación sobre el texto dramático, en *Intervención, Intertextualidad y Deconstrucción del Texto Dramático*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2014c): Intervención textual, en *Intervención, Intertextualidad y Deconstrucción del Texto Dramático*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2014d): Deconstrucción, en *Intervención, Intertextualidad y Deconstrucción del Texto Dramático*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2016): *La escena del siglo XXI*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

_____ (2017): Notas de dramaturgia y dramaturgismo en la Revolución de octubre, en *Revista de la Asociación de Directores de Escena*, 166, pp. 66-78. Madrid: Asociación de directores de escena.

_____ (2018): Escrituras escénicas del siglo XXI: Reformulación y paradigma, en *Pygmalion*, 9, pp. 15-36. Madrid: Instituto del Teatro, Universidad Complutense.

LUPA, K. (1999): *Krystian Lupa. Entretiens avec Michel Archimbaud*. París: Centre National du Théâtre.

MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

MARTINEZ VALDERAS, J. (2014a): Introducción a la asignatura y fundamentos terminológicos, en *Espacio Escénico*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2014b): Aproximación al espacio escénico y a la escenografía, en *Espacio Escénico*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2014c): Estrategias estéticas y estilísticas en el espacio escénico contemporáneo, en *Espacio Escénico*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

MAURIN, F. (1998): Usages et usures de l'image: spéculations sur "Le Merchant de Venise" vu par Peter Sellars, en Picon-Vallin B. (ed.) *Les écrans sur la scène*. Lausanne: L'Age d'Homme.

MAYAKOVSKI, V. (1913): The Destruction of Theatre by Cinema as a Sign of Resurrection of Theatrical Art, en Taylor R. y Christie I. (ed.) *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*, 1988, p.34. Harvard: Harvard University Press.

MCCANDLESS, S. (1964). *A Syllabus of Stage Lightning*. Spiral bound.

MCEVOY, W. (2016): Literary Criticism, Theatre Theory and the Director's Task: Katie Mitchell's Production of Chekhov's The Seagull, en *Taylor and Francis Online*. Recuperado el 8 de enero de 2017 de <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14682761.2015.1132496>

M. DE BRUGGER, I. (1961): *Teatro alemán del Siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MEAD, G.H. (1968): *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social*. Buenos Aires: Paidós.

MELENDRES, J. (2000): *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

MEYERHOLD, V. (2010): *Lecciones de dirección escénica*. Madrid: Editorial Directores de Escena.

MICHAUD, Y. (2003): *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. París: Stock.

MITCHELL, K. (11 de noviembre, 2006): Breaking the Waves, en *The Guardian*. Recuperado el 14 de enero de 2018 de <https://www.theguardian.com/stage/2006/nov/11/theatre.stage>

_____ (2009): *The director's craft: a handbook for the theatre*. Abingdon: Routledge.

_____ y CLARK P. (13 de noviembre de 2018): *Conversations around Coreography*, en www.siobhandavies.com. Recuperado el 11 de mayo de 2019 de <https://www.siobhandavies.com/conversations/events/mitchell-clark.php>

_____ (6 de junio, 2010): The Best Performance I've Ever Seen: Katie Mitchell, en *The Guardian*. Recuperado el 15 de abril de 2017 de <https://www.theguardian.com/stage/2010/jun/06/katie-mitchell-pina-bausch>

_____ (19 de enero, 2011): Welcome to my Front Room: Why I Love Directing in Small Spaces, en *The Guardian*. Recuperado el 18 de mayo de 2017 de <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/jan/19/directing-small-spaces-katie-mitchell>

MORRIS, N.J. (2011): The Moving Image in the Theatre: Contemporary Scholarship and the Combination of Film and Theatre Grammars in the Theatrical Event, en *Etheses Whiterose*. Recuperado el 9 de enero de 2017 de http://etheses.whiterose.ac.uk/1577/1/PhD_Thesis_-_Nik_Morris_-_Theatre,_Film_&_Television.pdf

MULVEY, L. (1988): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.

OLIVA BERNAL, C. (2004): *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.

OSTERMEIER, T. (2016): *Le théâtre et la peur*. París: Actes Sud.

PALOMO BERJAGA, V. (2013): El monólogo interior en dos fragmentos modernistas: *The Waves* y *Ulysses*, en *Forma: Revista d'Estudis comparatius*, vol. 2, pp. 95-104. Barcelona: Univessitat Pompeu Fabra

PAVIS, P. (1976): *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Quebec: Presses de l'Univresité de Quebec.

_____ (1984): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.

_____ (2000): *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

_____ (2003): Afterword: Contemporary Dramatic Writings and the New Technologies, en *Trans-global Readings: Crossing Theatrical Boundaries*, pp.187-202. Manchester: Manchester University Press.

_____ (2016): *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Monterrey: Paso de gato.

PEARSON, J. (26 de septiembre, 2016): *Not Theatre, Not Film: Katie Mitchell's Third Art in the Shadow*, en [www. Schaubuehne.de](http://www.schaubuehne.de). Recuperado el 23 de octubre de 2017 de <http://www.schaubuehne.de/en/blog/not-theatre-not-film-katie-mitchells-third-art-in-the-shadow.html>

PICON-VALLIN, B. (1990): Le cinema, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien?, en *Théâtre et cinema années vingt: une quête de la modernité*, 1, pp.229-262. París: Lausanne.

_____ (1994): Charlot et les avant-gardes soviétiques, en *Vers une théorie de l'acteur: colloque Lev Kouléchov*. Lausanne: L'age d'homme.

_____ (1997): *Le Film de Théâtre*. París: CNRS Éditions.

_____ (1998): *Les écrans sur la scène*. Lausanne: L'age d'homme.

PIEMME, J. (1986). Une activité de regard, *Théâtre/public*, 67, pp. 52-57. Monteuil: Éditions Théâtrales.

PISCATOR, E. (2001): *El teatro político*. Hondarribia: Hiru.

_____ (2013): *Teatro, política y sociedad*. Madrid: Editorial Directores de Escena.

PITCHES, J. (2009): *Science and the Stanislavsky's Tradition of Acting*. Abingdon: Routledge.

_____ (2012): *Russians in Britain: British Theatre and the Russian Tradition of Actor Training*. Abingdon: Routledge.

POPPER, F. (1989): *Arte, acción y participación*. Madrid: Akal.

PORTILLO, R. y CASADO, J. (1988): *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

PRÄAUER, T. (9 de febrero de 2014): Die Herrschaft der Dinge, en *Nacht Kritik*. Recuperado el 6 de julio de 2018 de https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9105:wunschloses-unglueck-im-kasino-des-burgtheaters-wien-bringt-katie-mitchell-die-erzaehlung-von-peter-handke-auf-buehne-und-leinwand&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40

QUIROGA, A. (2012): El teatro danza de Pina Bausch, VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, La Plata. En *Memoria Académica*. Recuperado el 18 de abril de 2017 de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2569/ev.2569.pdf

REBELLATO, D. (2013): *Modern British Playwriting: 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*. Londres: A&C Black.

_____ (2014): Katie Mitchell in Conversation with Dan Rebellato, en Laera M. (ed.) *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, pp. 213-226. Londres: Bloomsbury.

REINELT, J. (1996): *After Brecht. British Epic Theater*. Michigan: The University of Michigan Press.

RINALDI, M. (2006): *Diseño de iluminación teatral*. Buenos Aires: Dunken.

RIPELLINO, A. (2005): *Mayakovsky y el teatro ruso de vanguardia*. Sevilla: Doble J.

ROBERT, É. (1985): *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*. Langres: Clima.

RODRÍGUEZ, Á. (1998): *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.

ROESNER, D. (2016): *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Londres/Nueva York: Routledge.

ROMANSKA, M. (2014): *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*. Londres: Anthem Press.

RUESGA, J. (2014): Aproximación a un método de análisis espacial de un texto, en *Espacio Escénico*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja. Material no publicado.

RUIZ-GIMÉNEZ ARRIETA, I. (2000): El feminismo y los estudios internacionales, en *Nueva época*, 108, pp.325-360. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales.

SALAS, R. (7 de julio, 2014): El gesto de mirar atrás, en *Babelia, El País*. Recuperado el 20 de abril de 2017 de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/30/babelia/1404145332_237096.html.

SALTER, C. (2010): *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

_____ (2007): De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación, en *Estudis Escènics*, 32, pp. 270-280. Barcelona: L'Institut del Teatre.

SARRAZAC, J.P. y MARCEROU, P. (1999): *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*. París: Acte Sud/Centre National du Théâtre.

SHEVTSOVA, M. (2006): On directing: A conversation with Katie Mitchell, en *New Theatre Quarterly*, 22(85), pp. 3-18. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ e INNES, C. (2009): *Directors/Directing: Conversations on Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

SIERZ, A. (6 de agosto, 2003): Katie Mitchell: What Katie Did Next, en *The Independent*. Recuperado el 18 de abril de 2017 de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/katie-mitchell-what-katie-did-next-99420.html>

SILVA, M.I. (2012): *Glosario de teatro*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y Artes.

SIRLIN, E. (2005): *La luz en el teatro*. Buenos Aires: Inteatro.

SOURIAU, A. (1998): *Diccionario de estética*. Barcelona: Editorial Akal.

SPANG, K. (1991): *Teoría del drama*. Pamplona: EUNSA.

SPENCER, C. (2002): Becket without the Jokes, *The Telegraph*. Edición digital. Recuperado el 1 de mayo de 2019 de <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3573891/Beckett-without-the-jokes.html>

STAMER, P. (2010): Ten Notes on Dramaturgy, *Denkfiguren*. München: E-podium.

STANISLAVSKI, C. (1968): *Un actor se prepara*. México: Constancia.

_____ (1980): *El trabajo del actor sobre el papel*. Buenos Aires: Quezalt.

_____ (1997): *Mi vida en el arte*. Madrid: La Avispa.

_____ (1999): *Manual del actor*. México: Editorial Diana.

_____ (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

SULLIVAN, J.J. (1964): Stanislavski and Freud, en *The Tulane Drama Review*, Vol.9, 1, pp. 88-11. Nueva York: Mit Press.

SUGERS, A. (2005): *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

SZONDI, P. (1987): *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TRASTOY, B. y ZAYAS DE LIMA, P. (2006): *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.

TROTTER, D. (2005): Virginia Woolf and Cinema, en *Film Studies*, nº6, pp.13-26. Manchester: Manchester University Press.

TRUEMAN, M. (26 de febrero, 2016): Katie Mitchell: I was Uncomfortable Coming Back to Work in the UK, en *The Guardian*. Recuperado el 22 de marzo de 2017 de <https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2016/katie-mitchell-i-was-uncomfortable-coming-back-to-work-in-the-uk/>

UBERSFELD, A. (1989): *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

_____ (1996a): *La escuela del espectador*. París: Éditions Belin.

_____ (1996b): *Lire le théâtre. Le dialogue de théâtre*. París: Éditions Belin.

VÁSQUEZ ROCCA, A. (2006): Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico, en *Revista observaciones filosóficas*, nº3. Recuperado el 15 de abril de 2017 de <http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html#>

VASSILIEV, A. (1999): Anatoli Vassiliev, entrevista con José Gabriel López Antuñano, en *Assaig de Teatre*, nº18. Barcelona: Universitat de Barcelona.

VIEITES, M.F. (2008): El personaje dramático. Aspectos generales, en Hormigón J.A. (ed.) *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

VILLANUEVA, J.J. (2014): Conceptos básicos de luminotecnia. Historia de la iluminación, en *Historia y Teoría de la Iluminación y Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Escena*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2014b): Elementos morfológicos de la dramaturgia de la luz, en *Historia y Teoría de la Iluminación y Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Escena*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

_____ (2014c): Historia de las nuevas tecnologías aplicadas en *Historia y Teoría de la Iluminación y Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Escena*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.

VISCHER, R. (1861): *Krtische Gänge*. Stuttgart: Cotta.

VOZMEDIANO, E. (31 de octubre, 2002): El laboratorio de Black Mountain College, *El Cultural*. Edición digital. Recuperado el 17 de junio de 2017 de <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-laboratorio-del-Black-Mountain-College/5711>

WEISS, P. (1968): Notes sur le théâtre documentaire, en *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Viet Nam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d’Amérique d’anéantir les fondements de la révolution*, pp.36-41. París: Éditions du Seuil.

WIRTH, A. (1981): Du dialogue au discours, en *Théâtre Public*, n°40-41, pp.10-14. Grennevilleirs: Théâtre de Gennevilleirs.

WITTGENSTEIN, L. (2007): *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

WOOLGAR, C. (1993): Braver Bolder Fearless, en *Theatre Ireland*, n° 30, pp. 12-15. Dublin: Paul Hadfield and Linda Henderson Publishers.

WOOLF, V. (1980): *The diary of Virginia Woolf. Volume 3:1925-30*. Londres: Hogarth Press.

QUINTA PARTE

GLOSARIO

Actante: Entidad no antropomórfica y no figurativa que tiene una existencia teórica y lógica en el sistema lógico de la acción o de la narratividad (Pavis, 1983: 16). El actante es quien interpreta actoral y hermenéuticamente el teatro posmoderno, el responsable de la actualización de la idea dramática cuya interpretación tiene un destacado carácter creativo.

Adaptación: Modificación ejercitada sobre una obra literaria para acomodarla a un determinado público lector distinto de aquel para quien fue primariamente concebida; o transformación de una obra de un género a otro, de la novela al teatro, relaciones de comedias, etc. (Marchese y Forradellas, 1986:18).

Agogía: El dibujo del movimiento en el espacio relacionado con la duración e intensidad del ritmo (López Antuñano, 2014: 439).

Ambiente: Información escenográfica necesaria para el entendimiento racional de los signos escénicos, el género de la pieza y su estética y estilística (Martínez Valderas, 2014b: 3).

Armonía: Adopción de un estilo común para todos los medios de significación del espectáculo. Interpretación, elementos plástico-visuales, iluminación, espacio sonoro, etc., se configuran siguiendo pautas estilísticas comunes (...). El realismo mimético, historicista, costumbrista o psicológico, asumido como procedimiento, suele desembocar en estilísticas regidas por lo armónico (Hormigón, 2002:166).

Atmósfera: Según Jara Martínez Valderas sería aquella información de los signos escenográficos necesaria para el entendimiento emocional de la pieza (Cfr. 2014b: 3). Marga del Hoyo Ventura desarrolla el término como el marco en el que la acción tiene lugar, que la condiciona y es, a su vez, fruto de esta. Creada por el dramaturgo a través del texto primario y secundario, su objetivo es aumentar la teatralidad de la acción por establecer determinados signos que remiten a lo sensorial. La atmósfera de una escena, al igual que el ambiente, se extrae a partir del texto dramático, el ritmo, el tempo y la información paratextual del autor. La suma de las atmósferas de las diferentes escenas dará como resultado la atmósfera fundamental de la obra (Cfr. 2015: 148).

Caracterización: Sistema de signos relativos al aspecto externo del actor; véanse: el maquillaje, la peluquería y el vestuario.

Cinética: Bajo el concepto de signos cinéticos se incluyen todos los movimientos de cara y cuerpo que no contemplan la traslación. Los signos cinéticos se dividen en gestuales y los corporales. Como signos gestuales deben valer todos los movimientos de la cara que sirven a la expresión de la emoción primaria, como signos corporales el resto de movimientos que se realizan sin cambio de posición.

Collage: Técnica heredada de las artes plásticas. Yuxtaposición espacial de materiales diversos en régimen de igualdad.

Contradicción coherente:

Corpóreo: Se utiliza este término para referirse a aquellas superficies verticales de la escenografía (Martínez Valderas, 2014b: 4).

Deconstrucción: Término filosófico acuñado de Jacques Derrida para definir un proceso que deshace el concepto hegemónico del texto por medio de lecturas múltiples e interpretaciones flexibles y móviles con el fin de liberar al espectáculo de un único punto de vista sistemático y central. Se acerca al distanciamiento, brechtiano o no, que opone y relativiza los elementos del espectáculo. Allí se reencuentra la voluntad de no hacer converger los signos de un sistema o una síntesis. La deconstrucción abre tanto el texto dramático como la puesta en escena a una estructura que no los limita, sino que, por el contrario, revela cómo están contruidos. También es posible que el actor indique cómo la construcción o el personaje están contruidos por rasgos combinables y desmontables. Remite a los artistas y a los espectadores a posibilidades diseminadas en el conjunto del texto o de la escena (Pavis, 2016: 74-75).

Deputy Stage Manager (DSM): Figura del regidor que gestiona a todo el equipo técnico y artístico – incluidos los actores – para posicionar el comienzo de un plano. Desde el escenario también se comunica con el personal técnico de las cabinas.

Dramaturgia de la luz: Composición lumínica de un espectáculo según la lectura concreta y contemporánea del texto fuente, de los objetivos de la escenificación y del núcleo de convicción dramática del director de escena. Los principios compositivos se articulan en torno a dos ejes fundamentales: los elementos morfológicos de la luz, vinculados al espacio, y los elementos sintácticos, vinculados al tiempo (Cfr. Villanueva, 2014a: 5).

Dramaturgista: Persona que ayuda al director de escena en el trabajo sobre los textos fuente según su previo análisis e investigación. Equivale en alemán a *dramaturg* según la definición de Lessing en *Dramaturgia de Hamburgo* (2004).

Dramaturgo: Persona que escribe los textos dramáticos fuente. Sin embargo, en España y Latinoamérica, sigue refiriéndose a este término para aquel que escribe el texto dramático para su escenificación. Dicha ambigüedad se disipa en la separación de estas funciones en su equivalente alemán *dramatiker* y en descrito en la anterior entrada de *dramaturg*.

Escenificación: el proceso en el que se desarrollan y ensayan paulatinamente las estrategias para decidir qué, cuándo, dónde y cómo algo debe venir a presencia ante los espectadores (Fischer-Lichte, 2011: 371). La tarea del director, es decir, la acción específica de escenificar, se convierte en una actividad creadora que Gordon Craig define como aquello que debería hacer visible lo invisible, punto de vista muy diferente al de poner en escena, expresión que resalta el hecho de poner lo ya visible sobre el espacio escénico. A pesar de que ambas concepciones desembocan en el fenómeno espectacular y se utilizan como sinónimos de la labor del director, es la visión de Gordon Craig, con su integración de los medios, tanto artísticos como técnicos, con un fin intencional, la que más se aproxima a los procesos de creación de la directora Katie Mitchell.

Espacio escénico: El espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente aquello que entendemos por “escenario teatral”. El

espacio escénico nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico (Pavis, 1998: 171).

Encuadre: Espacio que capta en cada toma el objetivo de una cámara fotográfica o cinematográfica.

Escenografía: Resultado material del espacio escénico que conforma – junto a la utilería, iluminación, vestuario, la caracterización y los audiovisuales – la plástica escénica” (Martínez Valderas, 2014a: 10).

Escenotecnia: Palabra de origen italiano que sirve para designar el conjunto de equipos, materiales y procedimientos de las distintas disciplinas técnicas que se utilizan en la ejecución de una puesta en escena (Portillo y Casado, 1986: 67).

Escritura sonora: Término de Daniel Deshays y de la teoría contemporánea de la dramaturgia del sonido: la composición sonora de un espectáculo (...). Para Ovadija, la dramaturgia del sonido, desde sus fuentes en la vanguardia hasta las prácticas actuales, se despliega según dos líneas inseparables e imbricadas: el poder gestual y corporal de la voz del intérprete y las calidades del sonido escénico (Pavis, 2016: 105-106).

Espectador: Se entiende como aquel sujeto perceptor que participa activamente en la construcción mental de la obra. Según Pavis su trabajo roza al del crítico y también al del escritor que utiliza su trabajo anterior en la creación presente y futura (1984: 407).

Estrategia estético-estilística: Se define estética como aquello que se quiere provocar en el espectador y estilística como el conjunto de herramientas para llevarlo a la práctica, siendo dos cuestiones que se plantean y analizan de forma conjunta (Martínez Valderas, 2014b: 3).

Etalonaje: Se trata del procedimiento de la corrección de color con fines estéticos. Es una técnica que ya Murnau utilizó en su *Nosferatu* (1922) para reforzar la atmósfera de terror. Desde entonces, multitud de directores lo han convertido en su seña de identidad.

Extraescena: Aquella realidad y acción dramática que queda fuera del espacio por donde se mueven los actores, pero que influye en lo que ocurre en este.

Fábula: Relación cronológica del contenido temático de un texto, que sustenta tema y motivos (López Antuñano, 2014: 21).

Fragmentación: La noción de fragmento depende de una escritura que entra en perfecta contradicción con el drama de lo absoluto. Éste es centrado, construido, compuesto en la perspectiva de una mirada única y de un principio organizador; su progresión obedece a las reglas de un desarrollo en que cada parte engendra necesariamente a la siguiente, prohibiendo los vacíos y los sucesivos comienzos. El fragmento, al contrario, induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad. Permite contemplar (...) un ramillete de acciones dispares cuyos inicios, poco más o menos simultáneos, exploran pistas paralelas o contradictorias, por lo menos en apariencia (Lescot, D. y Ryngaert, J.P., 2013: 102).

Foley: Los efectos *Foley* son aquellos que buscan la recreación de sonidos que por diversos motivos no pudieron ser recogidos en el momento de la grabación audiovisual de la escena. El término debe su nombre al neoyorkino Jack Foley, quien desarrolló muchas de las técnicas de la fase de la post producción sonora.

Hiperrealismo: Corriente pictórica que nace a finales de los años 60 del pasado siglo en un intento por captar de la realidad lo que la fotografía no alcanza, es decir, la búsqueda por mostrar lo que no se puede ver a simple vista. Dicho referente plástico se adecua a la poética multimedia de Katie Mitchell.

Intervención: Forma de adaptación radical y completa que acomoda el texto a un determinado público distinto de aquel para quien fue primariamente concebida y que afecta sobre la fábula, el tema, los personajes, la estructura y el lenguaje (López Antuñano, 2014b: 17).

Intraescena: Pertenece al espacio donde se mueven los intérpretes a la vista del espectador.

Máscara: Como máscara del actor se entiende la relación de signos que denota la cara y figura del personaje interpretado” (Fischer-Lichte, 1999: 143).

Media server: Sistema de almacenaje digital de imágenes y audio que, por lo general, aporta herramientas para su edición.

Medialidad: Intervención de un medio en otro medio expresivo.

Motivo: La fábula sustenta temas y motivos, entendiendo por motivo “la unidad mínima significativa [del tema]; cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a este la formulación precisa en un determinado momento del texto” (Marchese y Forradellas, 1986: 275).

Multimedia: Término y noción que surge en la década de 1960 para hacer referencia a espectáculos de técnicas mixtas que utilizan uno o varios medios electrónicos (cine, video, computadoras, proyecciones). Integra la imagen, el sonido, el texto y la tecnología informática en un mismo proyecto (Cfr. Pavis. 2016: 214).

Narratividad Escénica: La modalidad de lectura que le interesa al director de escena (Brecht, 1963: 66).

Núcleo de Convicción Dramática: Una vez analizados los elementos claves de la estructura interna, en la labor *dramaturgística* es necesario elegir un núcleo de convicción dramática, principio activo sobre el que se asienta la lectura concreta y contemporánea que se realice y que vertebrada todo el análisis. Esta elección supone la orientación de la lectura, el análisis y la posterior escenificación, en función de lo que el dramaturgista desee contar a partir de ese texto; se da con ello al material literario-dramático un determinado sentido principal, que es el que desde la escenificación determinaría toda la propuesta, y unos sentidos secundarios (Del Hoyo Ventura, 2014: 16).

Performance: Se utiliza el término aplicado al teatro en el seno del *performance art* como género aparecido en la década de 1960 en el que el *performer* no representa un papel, sino que realiza acciones y es, habitualmente, el sujeto mismo de la representación. Mientras que el término inglés se refiere a la ejecución de cualquier

acción sobre la escena, el arte *performativo* será una reacción al teatro de texto y repertorio en los Estados Unidos que tiene su origen en las Artes Plásticas (Cfr. Pavis, 2016: 226-227).

Proxemia: Aquellos movimientos corporales que provocan un cambio de posición. Se diferencian esencialmente en dos grupos:

1. Signos que se realizan como distancia entre los participantes en la interacción (como un espacio vacío entre ellos) y como cambio de esa distancia.
2. Signos que se realizan como desplazamiento, es decir, como movimiento a través del espacio.

(Fischer-Lichte, 1999: 125).

Público: A diferencia del espectador, como individuo, se entiende como la masa que asiste al evento teatral, cuyo horizonte de expectativas (estéticas e ideológicas) conducen a una reflexión social y no psicológica.

Puesta en escena: Término del francés *la mise en scène* que August Lewald explica en su ensayo *In die Szene stzen* de 1837. Alude a la transformación del texto dramático en espectáculo, por lo que el significado de la expresión es mutable en el tiempo en la medida en que también lo son los procesos en sí. En este sentido, cuando Lewald aludía al auge de dicha expresión, no existía aún un acuerdo sobre si la actividad podía o no calificarse de artística o de técnica. Ya intuía, eso sí, que se requerían ciertos conocimientos y destrezas que incluían las capacidades necesarias para las artes consolidadas que conformaban el teatro, como lo son la poesía, la pintura, la interpretación o la música. Añadía a esta lista, conocimientos en torno al vestuario y a la arquitectura de las diversas épocas, y a la radical importancia de la figura responsable de la puesta en escena. Sin embargo, entendía el arte escénico como una técnica precisa en cuyas estrategias se fundamentaba su éxito o fracaso, es decir, como una estrategia de la representación.

Ritmo: La sucesión ordenada de determinados elementos, generalmente en orden prosódico, entre los cuales se señalan, como más frecuentes, la entonación, las pausas de cualquier naturaleza y la cantidad de discurso (medible en sílabas) que hay entre dos de ellas, la aliteración y sobre todo el acento tónico (Marchese y Forradellas, 1986:

354). En relación al ritmo teatral, vendría a ser “el modo de progresar (continuo o escalonado) de la acción dramática (...). Sucesión acompasada de situaciones. Esta sucesión atañe: a la velocidad de la dicción, al vínculo entre el texto y el gesto, a la rapidez de los cambios, a las transiciones, a la segmentación de la historia y a la presentación de los acontecimientos (Pavis, 1980: 429). El ritmo global de la escenificación o ritmo estético muestra la organización del tiempo, del espacio, de la cantidad mediante una conciencia activa que construye conjuntos organizados en el corazón, de los que ella marca las diferencias. El ritmo es, por tanto, un sistema de tiempos o de espacios unidos siguiendo un orden (Florenne, 1998: 958).

Segmentos de la trama: Cada una de las partes de la trama que sustenta secuencias y episodios, impulsando la acción dramática. Las secuencias afectan a personajes y acontecimientos, mientras que los episodios afectan al orden temporal y espacial (López Antuñano, 2014c: 22).

Sinestesia: Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en *soledad sonora* o en *verde chillón*.

Storyboard: Conjunto imágenes mostradas en secuencia, con el fin de pre visualizar la historia que se narra y su estructura antes de su grabación. Es el modo de previsualización que constituye el modo habitual de preproducción audiovisual.

Suceso: Un suceso es un acontecimiento significativo que hace virar el transcurso de la trama según principios de causalidad y en los que se sustenta la estructura de la fábula. El análisis de los sucesos importantes de la fábula permite jalonar la acción en una serie de hitos que dan coherencia a la estructura interna; apoyarse en ella facilitará la valoración de las acciones y el ritmo y la progresión de la fábula (Del Hoyo Ventura, 2014: 8).

Teatralidad: Teatro menos el texto, (...) un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, (...) especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior (Barthes, 1964: 41-42).

Tempo: La velocidad de ejecución de un ritmo, por ejemplo, de tres por cuatro o de cuatro por cuatro en la música, que puede acelerarse o ralentizarse con independencia de que el ritmo se mantenga. Dos tempos se distinguen entre sí por adoptar una unidad temporal de base distinta: en el andante una corchea no dura lo mismo que en el adagio. El tempo depende del metrónomo, no del ritmo establecido para la composición (Cfr. Melendres, 2000: 135). El tempo caracteriza a una obra de arte que se desenvuelve en un tiempo por su movimiento y, particularmente, por su rapidez, su lentitud o sus variaciones de velocidad (López Antuñano, 2017: 445).

Tempo-ritmo: La velocidad en la narración, posibilitada – por ejemplo – con esa rápida conexión de significante y significado, con el ritmo lento en la reacción del personaje que transforma el gesto por el estímulo de la vivencia (López Antuñano, 2017: 328).

Texto dramático fuente: Se trata del texto canónico cerrado por el autor y habitualmente fijado por una publicación. También denominado hipotexto por Genette.

Texto dramático: Es el texto acomodado por el dramaturgista para su escenificación sobre la escena.

Texto escénico: Según Patrice Pavis, es el texto invisible e ilegible de la escenificación (Cfr. 1980: 504).

Threading: Término creado por Katie Mitchell para definir el enhebrado que completa el movimiento entre los actores, los operadores de cámara y los regidores a nivel del escenario.

SEXTA PARTE

ANEXOS

I. Anexo I: Recorrido profesional teatral de Katie Mitchell

Asistente de dirección

Joking Apart, Alan Ayckbourn (Belgrade Theatre, Coventry, 1987)

The Way to Go Home, Rona Munro (Royal Court Theatre, Londres, 1987)

Much Ado about Nothing, William Shakespeare (The Royal Shakespeare Company, Statford-upon-Avon, 1989)

The Man of Mode, George Etherege (The Royal Shakespeare Company, Statford-upon-Avon, 1989)

The Plain Dealer, William Wycherley (The Royal Shakespeare Company, Statford-upon-Avon, 1989)

The Man Who Came to Dinner, George S. Kaufman (The Royal Shakespeare Company, Statford-upon-Avon, 1989)

The Master Builder, Henrik Ibsen (The Royal Shakespeare Company, Statford-upon-Avon, 1989)

King Lear, William Shakespeare (The Royal Shakespeare Company, Statford-upon-Avon, 1989)

Titus Andronicus, William Shakespeare (The Royal Shakespeare Company, Statford-upon-Avon, 1989)

Stars in the Morning Sky, Alexander Galin (The Royal Shakespeare Company, Almeida Theatre, Londres, 1989)

Dirección

The Last Ones, Maksim Gorki (Abbey Theatre, Londres, 1983)

Gobstopper, creación colectiva (Kings Head Theatre Club, Londres, 1986)

Hatikva/The Hope, Naftali Hertz Imber (Kings Head Theatre Club, Londres, 1986)

Mary of Scotland, Maxwell Anderson (Tron Theatre, Glasgow, 1987)

Diarmuid and Grainne, co-dirigido junto a Paul Allain (Proyecto educativo que giró en las áreas Rurales del Este de Polonia, 1989)

Arden of Faversham, Thomas Kyd (Classics on a Shoestring, Old Red Lion Theatre, London, 1990)

Vassa Zheleznova, Maksim Gorki (Classics on a Shoestring, Gate Theatre, London, 1990)

Women of Troy, Euripides (Classics on a Shoestring, Gate Theatre, London, 1991)

House of Bernarda Alba, Federico García Lorca (Classics on a Shoestring, Gate Theatre, London, 1992)

A Woman Killed with Kindness, Thomas Heywood (The Other Place, Stratford, 1991; RSC: The Pit, London, 1992)

The Dybbuk, Solomon Anski (The Other Place, Stratford; The Pit, Londres, 1992)

Live Like Pigs, John Arden (Classics on a Shoestring, Royal Court Theatre Upstairs, Londres, 1993)

Ghosts, Henrik Ibsen (RSC: The Other Place, Stratford, 1993; RSC: The Pit, Londres, 1994)

Rutherford & Son, Githa Sowerby (National Theatre: Cottesloe, Londres, 1994)

Henry VI Part 3/Henry VI: The Battle for the Throne, William Shakespeare (RSC: The Other Place, Stratford, 1994)

Easter, August Strindberg (RSC: The Pit, London, 1995)

The Machine Wreckers, Ernst Toller. (National Theatre: Cottesloe, London, 1995)

The Phoenician Women, Euripides (RSC: The Other Place, 1995; RSC: The Pit, London, 1996)

Endgame, Samuel Beckett (Donmar Warehouse, London, 1996)

The Mysteries, Edward Kemp (RSC: The Other Place, Stratford, 1997; RSC: The Pit, London, 1998)

Beckett Shorts [Dos programas: *Out of the Dark*, con *Footfalls*, *Rockaby* y *Not I*; y *Over the Years*, con *Embers*, *A Piece of Monologue* y *That Time*], Samuel Beckett (RSC: The Other Place, 1997)

Uncle Vanya, Anton Chejov (RSC: Young Vic, 1998)

Attempts on Her Life, Martin Crimp (Teatro Piccolo, Milan, 1999)

The Maids, Jean Genet (Young Vic, London, 1999)

The Oresteia, Esquilo [*The Home Guard* and *The Daughters of Darkness*] (National Theatre: Cottesloe, Londres, 1999)

The Country, Martin Crimp. (Royal Court, Londres, 2000)

Mountain Language & Ashes to Ashes, Harold Pinter (Royal Court, Londres, 2001)

Nightsongs, Jon Fosse (Royal Court, Londres, 2002)

Face to the Wall, Martin Crimp (Royal Court, Londres, 2002)

Ivanov, Anton Chejov (National Theatre: Cottesloe, Londres, 2002)

Three Sisters, Anton Chejov (National Theatre: Lyttelton, Londres, 2003)

Iphigenia at Aulis, Euripides (Abbey, Dublin, 2003; National Theatre: Lyttelton, Londres, 2004)

Forty Winks, Kevin Elyot (Royal Court, Londres, 2004)

A Dream Play, August Strindberg, versión de Caryl Churchill (National Theatre: Cottesloe, Londres, 2005)

The Seagull, Anton Chejov, versión de Martin Crimp (National Theatre: Lyttelton, Londres, 2006)

Waves, Virginia Woolf (National Theatre: Cottesloe, Londres, 2006)*

Attempts on Her Life, Martin Crimp (National Theatre: Lyttelton, Londres, 2007)*

Women of Troy, Euripides (National Theatre: Lyttelton, Londres, 2007)

The city, Martin Crimp (2008)

...some trace of her, basada en *El idiota*, Fyodor Dostoyevski (National Theatre: Cottesloe, 2008)*

The maids, Jean Genet (Suecia, 2008)

Wunschkonzert, Franz Xaver Kroetz (Schauspiel Köln, Colonia, 2009)*

After Dido, basada en *Dido and Aeneas*, Henry Purcell (English National Opera, Young Vic, Londres, 2009)

Pains of Youth, Ferdinand Bruckner (National Theatre: Lyttelton, Londres, 2009)

Partenogenesis, James MacMillan y Michael Symmons Roberts (Royal Opera House, Londres, 2009)

The Cat in the Hat, Dr. Seuss (National Theatre: Lyttelton y Young Vic, Londres, 2009)

Idomeneo, Wolfgang Amadeus Mozart (English National Opera, Londres, 2010)

Jephtha, James MacMillan (DET KGL Teater, Dinamarca)

Fräulein Julie, August Strindberg (Schaubühne, Berlin, 2010)*

Beauty and The Beast, Lucy Kirkwood (National Theatre: Lyttelton, Londres, 2010)

Orest, Manfred Trojahn (Nederlandse Opera, Amsterdam, 2011)

Clemency, James MacMillan y Michael Symmons Roberts (Royal Opera House, Londres, 2011)

Small Hours, Lucy Kirkwood y Ed Hime (Hamstead Theatre, Londres, 2011)

Die Wellen, Virginia Wolf (Schauspiel Köln, Colonia, 2011)*

Wastwater, Simon Stephens (Royal Court Theatre, Londres, 2011)

Five Truths, instalación basada en el acto IV, escena V de *Hamlet*, William Shakespeare (V&A Museum, Londres, 2011)

A Woman Killed with Kindness, Thomas Heywood (National Theatre: Lyttelton, Londres, 2011)

The Trial of Ubu Roi, Simon Stephens (Hampstead Theatre, Londres, 2012)

Hansel & Gretel, Lucy Kirkwood (Cottesloe Theatre, Londres, 2012)

Written on Skin, George Benjamin (Grand Théâtre de Provence, Aix-en-Provence Festival, 2012)

Al Gran Sole Carico d'Amore, Luigi Nono (Staatstoper, Berlín, 2012)

Die Ringe des Saturn, W. G. Sebald (Festival d'Avignon, Avignon, 2012)*

Ten Billion, Katie Mitchell y Stephen Emmott (Festival d'Avignon, Avignon, 2012)

Reise Durch Die Nacht, Friederike Mayröcker (Schauspiel Köln, Colonia, Germany, 2012)*

Le vin herbé, Frank Martin (Staatstoper, Berlín, 2013)

The House Taken Over, Vasco Mendonça (Aix-en-Provence Festival, 2013)

Alles Weitere Kennen Sie aus dem Kino, versión de Martin Crimp de *The Phoenician Women*, Euripides (Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Hamburgo, 2013)

Die Gelbe Tapete, Charlotte Perkins Gilman (Schaubühne, Berlin, 2013)*

Atmen, Duncan Macmillan (Schaubühne, Berlin, 2013)

Say it With Flowers, Gertrude Stain (Hampstead Theatre, Londres, 2013)

The Cherry Orchard, Anton Chejov, (Young Vic, Londres, 2014)

Wunschloses Unglück, Peter Handke (Burgtheater, Viena, 2014)*

The Forbidden Zone, Duncan Macmillan (Salzburger Festspiele, Austria, 2014)*

2071, Duncan Macmillan (Royal Court, Londres, 2014)

Footfalls/Neither, Samuel Beckett (Staatsoper, Berlin, 2014)

Tauernacht, J.S. Bach (Festival d'Aix-en-Provence, 2014)

The Way Back Home, Oliver Jeffers (ENO/Young Vic Theatre, Londres, 2014)

Glückliche Tage, Samuel Beckett (Deutsches Schauspielhaus, Hamburgo, 2015)

Reisende auf einem Bein, Herta Müller (Deutsches Schauspielhaus, Hamburgo, 2015)*

Ophelia's Zimmer, Alice Birch (Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 2015)

Alcina, Handel (Festival d'Aix-en-Provence, 2016)

De meiden, Jean Genet (Toneelgroep, Amsterdam)

Cleansed, Sarah Kane (National Theatre: Lyttelton, Londres, 2016)

Lucia di Lammermoor, Gaetano Donizetti (Royal Opera House, Londres, 2016)

Neither, Morton Feldman (Berlin State Opera, Berlin, 2016)

Schatten/Eurydice sagt, Elfriede Jelinek (Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 2016)*

Pelléas et Mélisande, Claude Debussy (Festival d'Aix-en-Provence, 2016)

Miranda, Henry Purcell (Opera Comique, Paris, 2017)

4:48 Psychosis, Sarah Kane (Schauspielhaus, Hamburgo, 2017)

Anatomy of a Suicide, Alice Birch (Royal Cort, Londres, 2017)

Miranda, Henry Purcell (Opera Comique, Paris, 2017)

La Maladie de la Mort, Marguerite Duras (Des Bouffes du Nord, Paris, 2018)*

Lessons in Love and Violence, George Benjamin (Royal Opera House, Londres, 2018)

Sleeping Men, Martin Crimp (Schauspielhaus, Hamburgo)

Lessons in Love and Violence, George Benjamin (Royal Opera House, Londres, 2018)

Jenufa, Leoš Janáček (Nationale Opera and Ballet, Amsterdam, 2018)

Orlando, Virginia Woolf (Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín, 2019)

* Los asteriscos señalan las escenificaciones multimedia objeto de la investigación.

II. Anexo II: Fichas artísticas de sus espectáculos multimedia

i. *Waves*

Basada en la novela de *The Waves* (1931) de Virginia Woolf

Dirección y dramaturgia	Katie Mitchell y la Compañía
Diseño de escenografía y vestuario	Vicki Mortimer
Diseño de iluminación.....	Paule Constable
Diseño audiovisual	Leo Warner
Composición musical	Paul Clark
Dirección musical y arreglos.....	Simon Allen
Diseño sonoro.....	Gareth Fry
Asesoramiento coreográfico	Donna Berlin
Asesoramiento vocal.....	Kate Goofrey
Intérpretes.....	Kate Duchêne Michael Gould Anastasia Hille Kristin Hutchinson Sean Jackson Liz Kettle Paul Ready Jonah Russell
Músicos	Calina de la Mare Steve Bentley-Klein Rachel Robson Chris Allan

ii. *Attempts on Her Life* (2007)

Dirección	Katie Mitchell y la Compañía
Dramaturgia	Martin Crimp
Diseño de escenografía y vestuario	Vicki Mortimer
Diseño de iluminación.....	Paule Constable
Diseño audiovisual	Leo Warner
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Gareth Fry
Coreografía.....	Donna Berlin
Asesoramiento vocal.....	Kate Goofrey
Intérpretes.....	Claudie Blankley Kate Duchêne Michael Gould Liz Kettle Jacqueline Kington Dina Korzun Helena Lymbery Paul Ready Jonah Russel Zubin Varla Sandra Voe

iii. ...*some trace of her* (2008)

Basada en la novela de *El idiota* (1868) de Fiodor Dostoyevski

Dirección y dramaturgia	Katie Mitchell y la Compañía
Diseño de escenografía y vestuario	Vicki Mortimer
Diseño de iluminación.....	Paule Constable
Diseño audiovisual	Leo Warner
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Gareth Fry
Asesoramiento vocal.....	Kate Goofrey
Director asociado.....	Paul Ready
Intérpretes.....	Jamie Ballard Pandora Colin Sam Crane Gawn Grainger Helena Lymbery Hattie Morahan Bradley Taylor Ben Wishaw

iv. *Wunschkonzert* (2009)

Dirección	Katie Mitchell
Dramaturgia	Franz Xaver Kroetz
Dramaturgismo.....	Rita Thiele
Diseño de escenografía y vestuario	Alex Eales
Diseño de iluminación.....	Magnus Kjellberg y Michael Frank
Diseño audiovisual	Leo Warner
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Gareth Fry
Intérpretes.....	Therese Dürreberger Laura Sundermann Birgit Walter Julia Wieninger Stefan Nagel
Músicos	Tiziana Bertoncini Johannes Platz Marei Seuthe Radek Stawarz
Cámaras.....	Stefan Kessissoglou y Sebastian Pircher

v. *Fräulein Julie* (2010)

Basada en la dramaturgia de *Fröken Julie* (1889) de August Strindberg

Dirección y dramaturgia	Katie Mitchell y Leo Warner
Dramaturgismo.....	Maja Zade
Diseño de escenografía y vestuario	Alex Eales
Diseño de iluminación.....	Philip Gladwell
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Gareth Fry y Adrienne Quartley
Intérpretes.....	Jule Böwe Tilman Strauß Luise Wolfram Cathlen Gawlich Lisa Guth
Interpretación musical	Chloe Miller
Cámaras.....	Stefan Kessissoglou y Krzysztof Honowski
Sonido <i>Foley</i>	Maria Aschauer y Lisa Guth

vi. *Die Ringe des Saturn* (2012)

Basada en la novela de *The Rings of Saturn* (1995) de W.G. Sebald

Dirección y dramaturgia	Katie Mitchell
Dramaturgismo.....	Jan Heln
Diseño de escenografía y vestuario	Lizzle Clachan
Diseño de iluminación.....	Ulrik Gad
Diseño audiovisual	Grant Gee
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Gareth Fry y Adrienne Quartley
Intérpretes.....	Nikolaus Benda Ruth Marie Kröger Juro Mikus Renato Schuch Julia Wieninger
Interpretación musical	James Longford
Cámaras.....	Frederike Bohr, Lily McLeish y Stefan Nagel
Sonido <i>Foley</i>	Julia Klomfaß

vii. *Reise durch die Nacht* (2012)

Basada en la novela de *Reise durch die Nacht* (1984) de Friederike Mayröcker

Dirección	Katie Mitchell
Dramaturgia	Duncan Macmillan y Lyndsey Turner
Dramaturgismo.....	Jan Hein
Diseño de escenografía	Alex Eales
Diseño de vestuario	Laura Hopkins
Diseño de iluminación.....	Jack Knowles
Diseño audiovisual	Leo Warner
Diseño sonoro.....	Gareth Fry y Melanie Wilson
Intérpretes.....	Nikolaus Benda Frederike Bohr Ruth Marie Kröger Renato Schuch Maik Solbach Julia Wieninger
Cámaras.....	Nikolaus Benda Frederike Bohr Lily McLeish Renato Schuch Maik Solbach Christin Wilke

viii. *Die Gelbe Tapete* (2013)

Basada en la novela de *The Yellow Wallpaper* (1892) de Charlotte Perkins Gilman

Dirección	Katie Mitchell
Dramaturgia	Lyndsey Turner
Dramaturgismo.....	Maja Zade
Diseño de escenografía	Giles Cadle
Diseño de vestuario	Helen Lovett Johnson
Diseño de iluminación.....	Jack Knowles
Diseño audiovisual	Grant Gee
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Gareth Fry y Melanie Wilson
Intérpretes.....	Judith Engel Ursina Lardi Tilman Strauß Iris Becher Luise Wolfram
Cámaras.....	Andreas Hartmann/Stefan Kessissoglou Jesse Mazuch/Maurice Wikerling
Sonido <i>Foley</i>	Cathlen Gawlich y Ruth Sullivan

ix. *Wunschloses Unglück* (2014)

Basada en la novela de *Wunschloses Unglück* (1972) de Peter Handke

Dirección	Katie Mitchell
Dramaturgia	Duncan Macmillan
Dramaturgismo.....	Amely Joana Haag
Diseño de escenografía	Lizzi Clachan
Diseño de vestuario	Sussie Juhlin-Wallen
Diseño de iluminación.....	Jack Knowles
Diseño audiovisual	Grant Gee
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Gareth Fry y Melanie Wilson
Intérpretes.....	Lilian Amuat Dorothee Hartinger Peter Knaack Petra Morzé Robert Reinagl Laurence Rupp Daniel Sträßer
Cámaras.....	Andreas Hartmann Stefan Kessissoglou Sebastian Pircher
Sonido <i>Foley</i>	Ruth Sullivan

x. *The Forbidden Zone* (2014)

Basada en las piezas: *The Forbidden Zone* (1929) de Mary Borden; *Anarchism and Other Essays* (1910) de Emma Goldman; *Faut-il brûler Sade?* (1950) de Simone de Beauvoir; *On Violence* (1970) de Hannah Arendt; *A Room of One's Own* (1929) y *Three Guineas* (1938) de Virginia Woolf; y *Medical Diseases of The War* (1917) de Arthur F. Hurst.

Dirección	Katie Mitchell
Dramaturgia	Duncan Macmillan
Dramaturgismo.....	Nils Haarmann y David Tushingham
Diseño de escenografía	Lizzie Clachan
Diseño de vestuario	Sussie Juhlin-Wallén
Diseño de iluminación.....	Jack Knowles
Diseño audiovisual	Leo Warner
Diseño sonoro.....	Gareth Fry y Melanie Wilson
Intérpretes.....	Ruth Marie Kröger Felix Römer Jenny König Andreas Schöders Laurenz Laufenberg/Giorgio Spigelfeld Cathlen Gawlich/Kate Duchêne Sebastian Pircher
Cámaras.....	Andreas Hartmann/ Jesse Mazuch Stefan Kessissoglou/ Maurice Wikerling Sebastian Pircher
Sonido <i>Foley</i>	Cathlen Gawlich

xi. *Reisende auf einem Bein* (2015)

Basada en la novela *Reisende auf einem Bein* (1989) de Herta Müller

Dirección	Katie Mitchell
Dramaturgia	Katie Mitchell y Rita Thiele
Dramaturgismo.....	Rita Thiele
Diseño de escenografía	Alex Eales
Diseño de vestuario	Laura Hopkins
Diseño de iluminación.....	Jack Knowles
Diseño audiovisual	Grant Gee
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Donato Wharton y Melanie Wilson
Intérpretes.....	Julia Wieninger Ruth-Marie Kröger Philipp Hauß Michael Prelle Paul Herwig Archim Buch Josefine Irael
Cámaras.....	Sebastian Pircher Christin Wilke

xii. *Schatten (Eurydike Sagt)* (2016)

Dirección	Katie Mitchell
Dramaturgia	Elfriede Jelinek
Dramaturgismo.....	Nils Haarmann
Diseño de escenografía	Alex Eales
Diseño de vestuario	Sussie Juhlin-Wallén
Diseño de iluminación.....	Anthony Doran
Diseño audiovisual	Chloë Thomson
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Melanie Wilson y Mike Winship
Intérpretes.....	Jule Böwe Stephanie Eidt Renato Schuch Maik Solbach Sowie
Cámaras.....	Marcel Kieslich Nadja Krüger Christin Wilke

xiii. *La maladie de la mort* (2018)

Basada en la novela *La maladie de la mort* (1982) de Marguerite Duras

Dirección	Katie Mitchell
Dramaturgia	Alice Birch
Dramaturgismo.....	Maja Zade
Diseño de escenografía y vestuario	Alex Eales
Diseño de iluminación.....	Anthony Doran
Diseño audiovisual	Grant Gee
Composición musical	Paul Clark
Diseño sonoro.....	Donato Wharton
Intérpretes.....	Laetitia Dosch Nick Fletcher Irène Jacob
Cámaras.....	Nadja Krüger y Sebastian Pircher

III. Anexo III: Ejemplo de la biografía de Richard para *La maladie de la mort* (2018)

Richard nace en Sussex en 1973, por lo cual tiene 44 años cuando comienza la acción. Es hijo único. Su madre, Jeanne, y su padre Ralph, tienen una relación violenta e inestable. Su madre es francesa, es más joven que su padre y estaba desesperadamente enamorada de él. Nació a las afueras de París y se crió sin carencias, pero con un padre muy violento y religioso. Jeanne conoce a Ralph en un viaje de intercambio a Sussex. Al conocerle rompe todo contacto con su familia y se lanza de lleno en la relación y a la vida en un nuevo país.

El padre de Richard, Ralph, tuvo una infancia mucho más inestable. Su padre les abandona cuando es un bebé y tiene muchos hermanos y hermanas y una madre alcohólica que aparece y desaparece constantemente de su vida.

Richard no fue un bebé planeado, pero su madre deseaba desesperadamente un hijo. Embarazada, Ralph la pegó en el estómago. El padre de Richard le contó este suceso cuando Richard era un niño.

La familia de Richard viaja constantemente y nunca se sienten enraizados en ningún lugar. En ocasiones tienen mucho dinero, y en otras no tienen nada. Ella hereda una buena suma de dinero en una ocasión y él consigue vender un cuadro – el padre de Richard cambia a menudo de trabajo, en el ámbito militar, en un bar, vendiendo obras de arte y antigüedades. Cuando tienen dinero viven como reyes – champagne, comida cara y juguetes. Pero cuando no tienen dinero, no tienen nada. Los padres de Richard no son unos adultos responsables en este sentido. La respuesta de Richard ante semejante caos es el desarrollo de comportamientos obsesivos compulsivos donde permanentemente crea orden en el entorno de su habitación y su ropa. El hecho de que su familia esté siempre mudándose hace que Richard no tenga amistades duraderas o relaciones profundas.

Richard ve a sus padres discutir permanentemente, les ve borrachos y manteniendo relaciones sexuales. Su padre nunca demuestra demasiado interés por él y su madre se debate entre amorosa y una idea ejemplar de lo que debe ser educar – dónde saca su lado más oscuro y salvaje. Richard tiene memorias vívidas del rechazo de su madre y de observar su mirada perdida incapaz de escucharle o atenderle. Richard es testigo de su padre violando a su madre cuando tenía ocho años.

El único recuerdo relativamente feliz es aquel de las vacaciones familiares en la costa de la Normandía francesa, donde se quedaban en lugares como Deauville. Recuerda las largas playas, el calor y los helados.

Cuando Richard tiene 12 años su madre le lleva a la playa una mañana de noviembre para dar un paseo. Está algo extraña, excitada, pero tranquila. Se sientan juntos en la orilla y miran el mar. Entonces su madre se levanta, le besa en la cabeza y se mete en el mar. Simplemente se adentra mientras las olas la cubren y desaparece. Él mira y no pide ayuda. Solo es capaz de despertar de esa especie de sueño de verla alejarse hacia el mar cuando una anciana paseando a su perro le pregunta qué hace en la playa en una tarde tan fría.

Tras el suicidio de su madre deja de hablar durante un año. Ser testigo de la muerte de su madre supuso una experiencia devastadora fuera de lo común. Lo interioriza y es incapaz de asumirlo. Esto le lleva a odiar a las mujeres y a mantenerse permanentemente a la defensiva. ¿Cómo se sobre vive a algo así? ¿Cómo puedes experimentar placer después de semejante trauma en el mundo acelerado, tecnológico y superficial? Lo intentas absolutamente todo.

Así que la pubertad de Richard – así como su maduración sexual y sus futuras relaciones – quedan totalmente marcadas por la muerte de su madre. Se transforma en una persona que no sabe lo que es el amor, no puede identificarlo, como tampoco puede identificar el afecto, la generosidad, la ternura. Mira pornografía todo el tiempo, de diferentes grados – desde lo más suave, hasta porno casero, o ilegal, tortura, bestialidad, etc. Está tan desensibilizado que nada le afecta. Busca el material más agresivo, extraño y violento, cualquier cosa, para encontrar sus sentidos de nuevo, si alguna vez los tuvo. Intenta masturbarse con otro tipo de material que no sea pornográfico, como videojuegos, videos de *youtube* o anuncios de supermercados. Acude a prostitutas con regularidad, asistiendo a burdeles o pagando por sexo oral de una trabajadora sexual de la calle. Nunca las lleva a su piso en París o a ninguno de los hoteles donde se suele alojar por trabajo – las mantiene alejadas de su entorno.

Tras la muerte madre, el salvajismo de su padre continua, quien mantiene diversas relaciones con otras mujeres. Es siempre violento, siempre cruel. Será su padre el primero en introducirle a la pornografía. En ocasiones su padre desaparece. Richard se encuentra entonces con sus abuelos maternos en París y se queda con ellos por un tiempo, pero son extraños y parece que no les gusta su nieto, especialmente a su abuelo.

Es violento y probablemente Richard es testigo de algo sexualmente explícito y extraño. Pero ninguna de sus experiencias con otros hombres le marcan tanto como el suicidio de su madre.

Richard trabaja duro en el colegio y hace todo lo posible por escapar del ambiente caótico y desequilibrado familiar. Los resultados en el bachillerato son tan buenos que se gana un lugar en la Universidad de Durham para estudiar física. Se toma un año sabático para unirse al núcleo logístico del ejército. Le gusta la vida estructurada, pero no disfruta de la idea de matar. Regresa a Durham y obtiene Matrícula de Honor. Combina sus conocimientos en logística y física y comienza a trabajar en el comercio armamentístico, primero en una pequeña empresa inglesa llamada Accuracy International Ltd., especializada en la venta de armas, para más tarde ingresar en la firma francesa Thales Group. Thales es una multinacional francesa que diseña y construye sistemas eléctricos y ofrece servicios a los mercados de aeronáutica, defensa, transporte y seguridad. Su sede está ubicada en La Defence, el distrito financiero de París, y tiene su *stock* en el Euronext París. Viaja muchísimo por razones laborales y gana en torno a los 300.000 euros netos al año.

No ha conseguido mantener una sola relación y tras un par de intentos fallidos cuando tenía 30 y pocos años, se dio por vencido.

2017

Su padre muere en junio tras un largo proceso de cáncer de pulmón. Richard ve mucho a su padre durante su enfermedad, pero no logra sentir nada, ni compasión por la enfermedad ni amor por su progenitor. Está presente en la muerte de su padre, pero no siente nada. Esto le preocupa y comienza a no dormir y a padecer un severo insomnio.

En octubre su ansiedad debido a su desensibilización alcanza tal extremo que pierde el control durante el sexo. No hubo ninguna acusación formal, pero tuvo que indemnizar a la mujer para evitar el juicio.

Llegados a este punto, Richard decide que debe hacer algo al respecto, por lo que se toma un mes de excedencia y se marcha a Deauville. Llega el 10 de noviembre y esa misma tarde saca del banco 10.000 euros. Pasa los días visitando viejos lugares de su infancia y las noches en busca de mujeres. Busca durante todo el fin de semana, masturbándose constantemente. Finalmente, el lunes, casi cuando se iba a dar por vencido, encuentra una mujer en la calle y la invita a la habitación de su hotel.

IV. Anexo IV: Ejemplo de elipsis entre las escenas de Carol y John para *Anatomy of a Suicide* (2018)

Espectáculo no incluido en los 13 objeto de estudio por no ser multimedia. No obstante, se trata de un claro ejemplo de las elipsis analizadas y entregadas a los actores para la construcción de sus personajes.

1A

Finales de noviembre de 1970 a las 11 am. Carol tiene 30 años. John tiene 34. Es viernes y estamos en el pasillo de un hospital. Hace frío.

1C

Han pasado 19 horas desde que John encontró a Carlo inconsciente en el baño.

En septiembre de 1970 John tiene una ruta regular que realiza una vez a la semana. Suele terminar en Escocia y se queda con viejos amigos a los que paga una suerte de alquiler.

En esta ocasión ha solucionado quedarse un día más para cenar con sus amigos, probablemente del colegio o del trabajo – pero no les ve de forma regular. Es extraño que decida quedarse una noche más. Le esperan el viernes por la tarde.

Cuando se marcha, Carol comienza a cocinar. Planifica el menú metódicamente. Va a la compra a por los ingredientes, a por ginebra y compra paracetamol. Cocina tartas saladas, lasañas, pescado y un pastel. Termina muy tarde y lo congela todo.

Le cuesta conciliar el sueño. El jueves se va a dar un largo paseo – considera seriamente quitarse la vida – aunque no sea lo correcto. Camina hasta agotarse. Regresa a su casa.

Cuando llega a casa se prepara un baño. Tal vez escucha algo de música. Apaga el reproductor. Bebe ginebra. Se toma el paracetamol – unas 16 pastillas (la caja entera) – tiene otra caja a su lado en la bañera. Se mete en la bañera. Coge la cuchilla de John y se corta las venas de las muñecas bajo el agua – también corta hacia arriba del brazo, pero el corte no es lo suficientemente profundo. Cierra el grifo con su pie, pero está mareada y sin fuerza, por lo que el grifo no se cierra del todo.

Cuando John llega a Escocia intentó llamar a Carol. Se sentía extraño – algo que ella dijo antes de su viaje le preocupaba – parecía excitada y extraña. Le había retenido por demasiado tiempo. Decide regresar en el primer tren al día siguiente (jueves).

Cuando llega a casa la llama, ve las luces encendidas y se precipita escaleras arriba, mientras escucha el agua correr. La puerta del baño está ligeramente abierta – entra y la saca de la bañera. El suelo está completamente inundado. Carol ha estado inconsciente durante 15 minutos. Intenta despejarla sacudiendo su cara, llamándola por su nombre y le introduce los dedos en la garganta. Carol emite ruidos, no está completamente inconsciente – John grita. Llama a una ambulancia, regresa, se quita su camiseta y se la ata alrededor de las muñecas para frenar el sangrado.

Consigue hacerla vomitar.

Cuando llega la ambulancia, John no sabe qué hacer – si ir con ella o no. Esta aturdido, confundido y angustiado. Los paramédicos son amables, pero algo bruscos y le aconsejan que llame a alguien para no quedarse solo y que vaya al hospital más tarde. Le dicen que ella va a estar bien – que no ha tomado el suficiente paracetamol para hacerle daño y que los cortes de sus muñecas no son profundos.

John recoge el baño. Lucha internamente. Se siente mareado.

Está confundido. Suena el teléfono y pierde la llamada. Decide llamar a Emma. La llama. Ella le promete ir directamente para allá, con comida. Y así lo hace. Trae toallas. Habla mucho. Ha traído comida. Abre la nevera para meter la comida y descubre que está completamente lleno de todo lo que Carol había cocinado y guardando. – como si hubiese dejado todo preparado para John tras su muerte. Es extraño. Emma piensa que es extraño – a Carol no le gusta cocinar. Cualquier intento por parte de John de restarle importancia – un grito de ayuda o un accidente – no se sostiene. Carol había dejado todo preparado para su muerte. Emma limpia. John se marcha al hospital. Espera.

Los médicos hablan con John y le explican que a Carol le han practicado un lavado de estómago, por lo que estará hambrienta. Le sugieren traerle comida.

El viernes por la mañana a Carol le dan el alta. John y ella se quedan en vestíbulo del hospital sin saber qué hacer tras lo ocurrido. John no quiere regresar a casa aún – se siente extraño tras lo ocurrido. Carol quiere ir a casa y le dice que todo ha sido un accidente. John le dice que Emma está en casa limpiando porque sabe que Carol no querrá regresar hasta que se haya marchado.

Están en un pasillo donde Carol estuvo ingresada. Es un lugar público. Están caminando hacia la salida y John estaba hablando de algo banal como el tráfico o el trabajo cuando Carol decide hablar.

V. Anexo V: Ejemplo del esquema espacio-temporal para *La maladie de la mort* (2018)

Scenes 1 - 8 are DAY / NIGHT ONE.

1: 13th November, 11.10pm.
2: 13th November, 11.40pm
3: 13th November, 11.55pm
4, 5, 6, 7: 14th November, 1am.
8: 14th November, 3am.

Scene 9 I had imagined was the **following night** (NIGHT TWO) - 15th November, 3am (just as the VO states she comes for two nights and two nights barely speaks).

Scenes 10 - 17 are DAY / NIGHT THREE.

10: 15th November, 7.30am.
11: 15th November, 7.40am
12: 15th November, 7.45am
13: 15th November, 2pm
14: 15th November, 7.30pm
15: 15th November, 11pm
16: 15th November, 11.01pm
17: 16th November, 3am.

Scenes 18 - 27 are DAY / NIGHT FOUR

18 and 19: 16th November, 7.40am
20: 16th November, 11pm
21: 16th November, 11.01pm
22: 16th November, 11.30pm
23: 17th November, 1am
24: 17th November, 1.30am
25: 17th November, 3am
26: **FLASHBACK**
27: 17th November, 3.02am

Scenes 28 - 34 are DAY / NIGHT FIVE

28: 17th November, 7am
29: **FLASHBACK**
30 and 31: 17th November, 11.45pm (**IN THE SCRIPT IT SAYS AFTERNOON, THIS IS A MISTAKE**)
32: 18th November, 1am
33: 18th November, 2am
34: 18th November, 3am

Scenes 35 - 51 are DAY / NIGHT SIX

35: 18th November, 6.30am
36: 18th November, 6.35
37: 18th November, 11.30pm
38: **FLASHBACK.**
39: 18th November, 11.32pm
40: 19th November, Midnight
41: 19th November, Montage around 1am
42: 19th November, 1.30am
43: 19th November, 1.45am
44: **FLASHBACK**
45: 19th November, 3am

46: 19th November, 3.30am
47: 19th November, 3.35am
48: 19th November, 4am
49: 19th November, 4.15am
50: 19th November, 5am
51: 19th November, 5.30am

Scenes 52 - 61 are DAY / NIGHT SEVEN

52, 53: 19th November, 6.30am
54, 55: 19th November, 11.15pm
56: 20th November, 1am
57: **FLASHBACK? DAYTIME.**
58 is a **flashforward = 20th November, 6.10am.**
59: 20th November, 2am
60: 20th November, 2.30am
61: 20th November, 3am.

Scenes 62 - 67 are DAY / NIGHT EIGHT

62, 63: 20th November, 6am
64: 20th November, 11.30pm
65: 20th November, 11.45pm
66: **FLASHBACK**
67: 21st November, 2am

Scenes 68 - DAY / NIGHT NINE.

68, 69, 70: 21st November, 7am.
71: 21st November, 8am.
72: 21st November, 9pm
73: 21st November, 11.30pm
74: **FLASHBACK**

75: 22nd November, 8am
76: 22nd November, 2pm.

VI. Anexo VI: Ejemplo de escaleta para *La maladie de la mort* (2018)

067 Final Payment		Orange	Shots 791 to 796 16/01/2018		
	Shot <input type="text" value="791"/>	Bedroom	Camera 1, Sebastian	Tripod: HH Zoom: 25 T.O.D: 05:35:00	Orange
					
	Shot <input type="text" value="792"/>	Bedroom	Camera 2, Nadja	Tripod: HH Zoom: 35 T.O.D: 05:35:00	Orange
					
	Shot <input type="text" value="793"/>	Bedroom	Camera 1, Sebastian	Tripod: HH Zoom: 25 T.O.D: 05:35:00	Orange
					
	Shot <input type="text" value="794"/>	Bedroom	Camera 2, Nadja	Tripod: HH Zoom: 15 T.O.D: 05:35:00	Orange
					
	Shot <input type="text" value="795"/>	Bedroom	Camera 1, Sebastian	Tripod: HH Zoom: 30 T.O.D: 05:35:00	Orange
					
	Shot <input type="text" value="796"/>	Bedroom	Camera 2, Nadja	Tripod: HH Zoom: 10 T.O.D: 05:35:00	Orange
					

VII. Anexo VII: Tipos de plano

A continuación, se presentan las principales tipologías de planos utilizados en cine con una breve descripción de cómo son, cómo se construyen y para qué se utilizan cada uno de ellos.

Gran plano general: Plano panorámico, que muestra un gran escenario o una multitud. El sujeto o bien no está o queda elidido. Tiene un valor descriptivo y puede tener un valor dramático cuando expresa soledad o inmensidad, más importante el contexto que las figuras. Se utiliza para los paisajes.

Plano general: Presenta los personajes de cuerpo entero y el entorno que los rodea. Abarca gran parte del escenario natural o del decorado. Integra los personajes en su ambiente. Se utiliza para comenzar una escena o situar una acción.

Plano general corto: Es pura y exclusivamente de contexto. Pueden verse los personajes y sus acciones, cobrando así su importancia. Típico de interiores.

Plano conjunto: Es el encuadre donde aparece un personaje con otro, es decir en el encuadre final aparecen dos personas. Si fuera solo una persona sería un plano general entero. Un ejemplo tradicional de plano conjunto, es una conversación.

Plano figurado: Donde los límites inferiores y superiores son con la cabeza y los pies del sujeto.

Plano americano, 3/4, o 'vaquero': Recorta la figura por la rodilla, quiere mostrar la acción de las manos. El plano americano se creó por las películas del Oeste para mostrar las armas, las cartucheras y las manos, es una buena forma de crear tensión y dar información de pequeños detalles.

Plano medio: La distancia adecuada para mostrar la realidad entre dos sujetos, es el típico de las entrevistas.

Plano medio corto: Captaría el cuerpo desde la cabeza a la mitad del pecho. Este plano permite aislar una sola figura dentro de un recuadro. Y descontextualizarla de su entorno para concentrar en ella la máxima atención.

Primer plano: Es el caso de la figura humana, que cogería el rostro y los hombros. Este tipo se corresponde a una distancia íntima, muestra confianza e intimidad respecto al personaje.

Primerísimo primer plano: Capta desde la base del mentón hasta la punta de su cabeza.

Plano detalle: Solo muestra la máxima expresión en sus rostros, solo sirve para enfatizar algún detalle que pasaría desapercibido, una realidad concreta. Muy utilizado para objetos tomados de cerca, para potenciar su dramatismo o su importancia.

Hasta aquí los planos representativos de captación de objetos, personas o panoramas. También existen:

Plano secuencia: Aquel que no se corta, o complejo.

Plano de dos (*two shot*): Es el encuadre empleado cuando el marco abarca la vista de dos personas.

Plano subjetivo: Muestra el punto de vista de un personaje, se ven la acción y los acontecimientos como si se fuese el personaje mismo, dentro de la película.

Plano perfil o 90° o filipino: Cubre la cara hasta la media altura de los hombros.

Plano posterior: Se ve la espalda del personaje

Plano punto de vista: Girado tres cuartos a la altura del pecho y da el punto de vista de aquel que escucha. Cercano al frontal del personaje, pero sin que llegue el objetivo. Dan mucha información de los personajes. Típico del entrevistador.

Plano 45°: Da mucho volumen al rostro.

Ángulo más ángulo: Plano de tres cuartos o 45° al que se le añade el picado o el contrapicado.

Plano aberrante o de inclinación holandesa: Ángulo más ángulo más el eje vertical inclinado: se utiliza fundamentalmente para mostrar que la realidad está alterada por la mente del protagonista. O para mostrar que lo que aparece en la imagen no es moralmente correcto.

VIII. Anexo VIII: Ángulos de cámara

Según la colocación de la cámara, se obtienen los diferentes ángulos según la propuesta de sentido. Los ángulos posibles son los siguientes:

Normal: Ángulo de la cámara, paralelo al sujeto.

Picado: Por encima del sujeto u objeto mostrado.

Nadir o contrapicado: Opuesto al picado. La cámara se sitúa por debajo del personaje en ángulo perpendicular al sujeto.

Cenital o picado perfecto: La cámara por encima del personaje en un ángulo perpendicular.

Plano punto de vista: cercano a su frontal pero que sin que llegue a mirar al objetivo. Ángulo a 45°

POV: Del inglés *point of view*. Se trata de la visión en primera persona o de lo que se denomina como plano subjetivo.

IX. Anexo IX: El movimiento de la cámara

Fundamentalmente se encuentran dos tipos de movimientos:

El movimiento dentro del encuadre: Es aquel en el que la cámara queda inmóvil mientras que los personajes se mueven dentro del cuadro. También se puede obtener por fragmentos, por medio del montaje, haciendo tomas desde distintos ángulos, montando después las imágenes con la premisa de dotar al discurso continuidad dramática. El movimiento de cámara se obtiene a partir de su propia rotación sin que se desplace, con desplazamiento o combinando ambos recursos. Los movimientos de rotación se suelen realizar alrededor de tres ejes perpendiculares entre sí, que pasan por el centro de la cámara, siendo cada uno de ellos el eje óptico.

Según la cámara se apoye en uno de los ejes se obtiene un movimiento diferente:

- Panorámica horizontal: de derecha a izquierda y al revés.
- Panorámica vertical: ascendente a descendente.
- Panorámica circular: en un ángulo de 360°.
- Barridos a gran velocidad para difuminar la imagen.
- Balanceo.

Las panorámicas tienen diferentes usos:

- Uso descriptivo: da a conocer el escenario.
- El dramático: presentación de los diversos elementos de la acción.
- El subjetivo: en función de los personajes u objetos que se desplazan.

El movimiento de traslación: En este caso la cámara puede obtener diversos movimientos llamados *travelling*, que se pueden realizar físicamente, desplazando la cámara o bien ópticamente por medio del zoom.

Se distinguen tres tipos de *travelling*:

- Vertical: la cámara asciende o desciende acompañando a un objeto.

- Paralelo: la cámara sigue al motivo de manera paralela.
- Circular: describe 360° alrededor del motivo.

Otros movimientos

Movimientos de cámara rápida o lenta, marcha atrás de las figuras o imagen parada.

El movimiento de la cámara tiene diversas funciones descriptivas, desde el acompañamiento del motivo del movimiento; la creación de un movimiento ilusorio de un objeto estático; hasta la descripción de un espacio o de una acción con sentido dramático unívoco, es decir, de un solo significado.

De entre las funciones dramáticas se hallan:

- Definición de las relaciones espaciales entre dos elementos de la acción.
- Relieve dramático de un personaje o de un objeto importante.
- Expresión subjetiva del punto de vista de un personaje.
- Expresión de la tensión mental del personaje.