



**TENTATIVAS PARA UNA SISTEMATIZACIÓN DEL USO
DE AUDIOVISUALES EN LA PUESTA EN ESCENA**

**PROPOSALS FOR THE SYSTEMATIZATION OF
AUDIOVISUALS IN STAGING**

Pablo Iglesias Simón
Real Escuela Superior de Arte Dramático



RESUMEN: Desde hace ya algún tiempo y quizás desde el inicio mismo del teatro, las manifestaciones de tipo audiovisual vienen irrumpiendo en la representación escénica. El presente artículo tiene como objetivo establecer un marco histórico y una serie de categorías que permitan apreciar el amplio universo significativo y expresivo que se deriva de la confrontación entre el imaginario escénico y el audiovisual.

REFERENCIA PARA CITAS: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena”, *Acotaciones*. N° 20. Enero-Junio 2008. Págs. 47-82.

ABSTRACT: For some time now, and maybe since the very beginning of Dramatic Art, audiovisual forms have burst into theatre. This article aims to establish a historic frame and a series of categories that help to appreciate the vast expressive and meaningful universe that results from the confrontation of the scenic and the audiovisual.

QUOTATION REFERENCE: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena”, *Acotaciones*. N. 20. January-June 2008. Pages 47-82.



TENTATIVAS PARA UNA SISTEMATIZACIÓN DEL USO DE AUDIOVISUALES EN LA PUESTA EN ESCENA

Pablo Iglesias Simón
Real Escuela Superior de Arte Dramático



Cuando apareció la técnica de la proyección se utilizó por los malos escenógrafos para sustituir decorados que crearan ilusión. Los buenos escenógrafos emplearon la proyección como una imagen, y escogieron para ella marcos reconocibles y atractivos. La utilización de la proyección, introducida genialmente por Piscator, convirtió el decorado en un actor más. Presentarlo como tal es una tarea constructiva de los escenógrafos. Todo lo que haya en el escenario se tiene que transformar cuando entre en escena este actor.

BERTOLT BRECHT

Desde hace ya algún tiempo, y quizás desde el inicio mismo del teatro, las manifestaciones de tipo audiovisual vienen irrumpiendo en la representación escénica. No obstante, aún se hace sentir una marcada escasez de investigaciones en el ámbito hispánico que estudien, con el suficiente rigor y desde perspectivas necesariamente heterogéneas, los horizontes significativos y expresivos que generan las colisiones entre lo audiovisual y lo escénico. Si bien a lo largo de la historia, desde el punto de vista de la creación escénica, se han generado experiencias muy fructíferas y enriquecedoras en este sentido, queda aún por desarrollarse un marco académico e investigador que dé respuesta a las demandas de una realidad mestiza que solicita reflexiones no solo en el ámbito tecnológico, escenográfico o de la estricta escenificación, sino también en otros órdenes como el dramático o el actoral. Tal y como nos señala Emeterio Díez en su artículo «Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión», existen investigaciones que afrontan las influencias entre el cine y el teatro,

fundamentalmente desde la especulación teórica o valorando el intercambio de temas, profesionales, textos o principios estilísticos y técnicos de orden dramático. Hasta hace no mucho tiempo quedaban casi sin estudiar los influjos que el teatro, desde su dimensión genuinamente escénica, pudiera haber tenido en el cine y viceversa. Partiendo de las intuiciones recogidas por Vardac en *Stage to Screen* y Brewster y Jacobs en *Theatre to Cinema*, hemos comenzado, en el ámbito hispánico, a investigar los trasvases que, por medio de la analogía, han permitido la migración de procedimientos expresivos del teatro al cine en el libro de *De las tablas al celuloide*. Por su parte, Rafael Morales Astola en *La presencia del cine en el teatro*, ha reflexionado con gran rigor en torno a algunos de los ámbitos en los que se han concretado las influencias del cine en los planteamientos y la práctica de diversos creadores escénicos, así como acerca de las implicaciones derivadas de la inserción de proyecciones cinematográficas en determinadas experiencias teatrales.

Siendo esta la situación, verán que el presente artículo no será muy académico en lo procedimental. No estableceremos una serie de hipótesis que, tras una serie de reflexiones, podamos rubricar en una persuasiva conclusión, sino que nos limitaremos a convertir estas páginas en una invitación. Solo pretendemos, por tanto, establecer unos parámetros que auspicien un futuro debate en el ámbito académico sobre las cuestiones que rodean el uso de elementos audiovisuales en la puesta en escena. Con este fin, en un primer momento, intentaremos definir qué podríamos entender por audiovisuales en relación a la puesta en escena. Seguidamente, revisaremos apresuradamente la historia de su introducción en las representaciones teatrales. Y, por último, procuraremos establecer una serie de categorías que permitan clarificar la heterogeneidad y amplitud de este territorio.

La palabra «audiovisual» alude, tal y como nos recuerda el Diccionario de la Real Academia Española, a todo aquello «que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez». En este sentido, el teatro debe considerarse uno de los más antiguos medios de comunicación audiovisual y se integra hoy en día dentro de la amalgama de formatos que coexisten en este campo, tales como el cine, la televisión o las creaciones multimedia, entre otros muchos.

Cuando se habla de la utilización de **medios audiovisuales en el teatro**, sin embargo, se suele aludir a la presencia sobre el escenario de imágenes generalmente efímeras, estáticas o en movimiento, producidas por medios ópticos o electrónicos, acompañadas o no de sonido.

Con la documentación de que disponemos hoy en día es muy difícil determinar cuándo se utilizó por primera vez la imagen proyectada en el marco de la representación. Quizás la manifestación más antigua de tipo audiovisual sean los **espectáculos de sombras**. Contrariamente a lo que se ha venido asumiendo, Fan Pen Chen en su valioso estudio «Shadow Theaters of the World» cuestiona la posibilidad de que el *Yingxi* o *Piyingxi*, teatro de sombras chino, del que no aparece una prueba fehaciente de su existencia hasta el siglo X, fuera el primero de este tipo. En su lugar apuesta por situar su génesis entre las tribus nómadas de la estepa de Asia Central, de las que se han hallado, en las cuevas escitas del macizo de Altai, figuras de cuero, semejantes a las utilizadas en los espectáculos de sombras, que datan del primer milenio antes de nuestra era. Asimismo pone en tela de juicio la tesis comúnmente aceptada de la exportación paulatina de este tipo de representaciones de Oriente a Occidente siguiendo las rutas comerciales. De este modo, contempla la evolución de estas formas teatrales desde una perspectiva euroasiática bidireccional, en la que las citadas tribus nómadas hubieran podido servir de puente de unión. Según las hipótesis de Fan Pen Chen, resulta en muchas ocasiones muy difícil determinar con exactitud el origen de las prácticas del teatro de sombras en cada localización geográfica debido a su capacidad para absorber las tradiciones escénicas de cada región y a su tendencia a, al mismo tiempo, diferenciarse y retroalimentarse continuamente las unas a las otras. La referencia escrita más antigua al teatro de sombras se encuentra en diversos textos budistas indios, como el *Siksasamuccaya*, el *Mahavastu* o el *Jataka*, que se remontan al final del primer milenio antes de nuestra era y en los que se menciona a los *Sobhikas* o manipuladores de las figuras de este espectáculo. Es muy probable que algunas de las variantes del teatro de sombras desarrolladas en las diversas regiones de la India, *Ravanachhaya*, *Keelu Bomme*, *Tholu Bommalatta*, *Togalu Gombe Atta*, *Tholpava Koothu*, *Thol Bommalatta* y *Charma Bahuli Natya*, influyeran de forma directa en la creación del *Wayang Kulit* javanés y el *Wayang Parwa* balinés. Al adquirir apresuradamente rasgos diferenciadores en cada territorio, el teatro de sombras de la India y el indonesio influyeron de forma conjunta y simultánea a Camboya, Tailandia, y Malasia, que, a su vez, no renunciaron a contagiarse recíprocamente. En cuanto al origen del teatro de sombras chino todavía existen varias teorías contrapuestas que, o bien defienden una génesis autónoma y remota o, por el contrario, sostienen que su gestación se debe al influjo indio o indonesio. Aunque es difícil establecer generalizaciones, el teatro de sombras oriental en

su conjunto se caracteriza por su cierto carácter religioso y, por tanto, una temática deudora de los universos mitológicos propios de cada región.

En Oriente Medio y Próximo, quizás las primeras evidencias escritas del teatro de sombras las encontramos entre los persas y mamelucos egipcios en torno al siglo XII. Según algunos investigadores, a partir de estas prácticas, merced a las expansiones del imperio otomano, se crearía el *Karagöz*, teatro de sombras turco. No obstante, no se puede descartar que los turcos desarrollaran este tipo de espectáculo, por influencia de las tribus nómadas asiáticas, antes incluso de su llegada a tierras egipcias.

A partir del siglo XVII el teatro de sombras empezaría a ser divulgado por Europa Occidental, siendo quizás los italianos los primeros en desarrollar este arte por influjo, según distintas hipótesis, de turcos, egipcios u otras tradiciones teatrales árabes. A pesar de ser conocidas como «sombras chinescas», las figuras empleadas diferirían sustancialmente de las usadas en Oriente. Serían de menor tamaño, prescindirían del colorido levantino y sustituirían en su confección el cuero por la madera, el cartón y, posteriormente, el metal. Asimismo, el carácter religioso y la temática mitológica asiática, serían reemplazados por un tono satírico y unos personajes más cercanos al imaginario popular europeo. El francés François-Dominique Séraphin será el creador de uno de los más exitosos teatros de sombras occidentales en la segunda mitad del siglo XVIII. Tras llegar de su Lorena natal y adquirir cierto renombre, la reina María Antonieta requeriría sus servicios para realizar tres representaciones durante el carnaval. Tras estas actuaciones, la corona apreciaría las bondades del arte de Séraphin y le concedería la autorización para instalarse, a partir de 1784, 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 de 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. Los procedimientos de Séraphin serían superados, ya a caballo entre el siglo XIX y el XX, por las aportaciones, entre otros, del pintor Henri Rivière en los espectáculos del parisino *Le Chat Noir* de Rudolph Salis, el austríaco Richard Teschner o el alquimista y poeta Alexander von Bernus en su *Schwabinger Schattenspiele*. En muchos casos este tipo de representaciones se irán incluyendo dentro de los espectáculos de variedades mostrados en los cafés conciertos, music-halls y vodevils y pasarán a realizarse por artistas individuales, como los ilusionistas Félicien Trewey, Theodore Bamberg

(Okito), su hijo David Bamberg (Fu Manchu) o Edward Victor, que se valían para construir las sombras no solo de figuras sino también de sus propias manos.

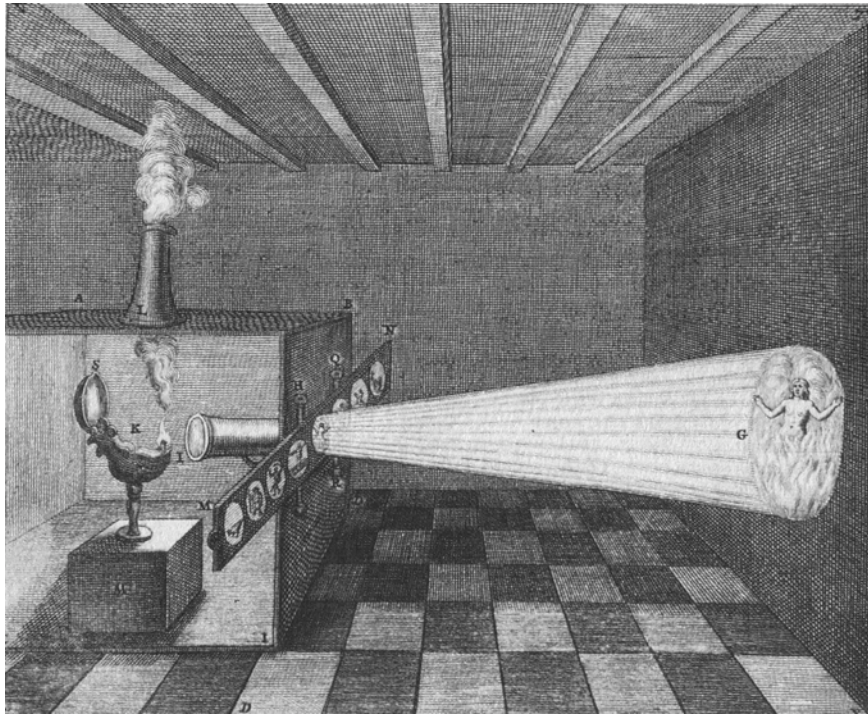


Figura 1. Linterna mágica recogida por Athanasius Kircher en *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671)

A pesar de todo, los espectáculos de sombras en Europa Occidental nunca alcanzaron la relevancia que tuvieron en Oriente. Quizás uno de los principales motivos sea la popularización del espectáculo de la **linterna mágica**, que se difundió prácticamente al mismo tiempo. Este invento se introdujo durante la segunda mitad del siglo XVII y, aunque su invención es disputada entre Christian Huygens y Athanasius Kircher, recibiría su nombre de Rasmussen Walgenstein, que fue uno de los primeros en caer en la cuenta de las posibilidades técnicas y artísticas del invento. El propio Kircher, interesado por el mundo egipcio y chino e iniciado en las enseñanzas herméticas, en la segunda edición de su *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671), en la que recoge el nuevo ingenio (Figura 1), remite el uso



Figura 2. Dibujo recogido por Giovanni Da Fontana en su *Liber Instrumentorum* (1420)

de la imagen proyectada a los rabinos de la corte del rey Salomón. Y es que este artefacto, aunque original, no era el primero que se valía de las cualidades de la luz y de recursos ópticos para crear imágenes. Recordemos que los fundamentos de la cámara oscura, que sirvió de base a Kircher para desarrollar la linterna mágica, podrían ya haber sido conocidos por Aristóteles y que a partir del siglo XV, por la impronta de, entre otros, Leonardo da Vinci, sería utilizada habitualmente como un instrumento auxiliar para el dibujo. Asimismo, el espejo mágico había sido ya empleado

por los chinos en tiempos de la dinastía Han, aunque, no obstante, no sería conocido en Occidente hasta entrado el siglo XIX. Por su parte, el veneciano Giovanni da Fontana recoge en su *Liber Instrumentorum*, escrito en torno a 1420, un gráfico en el que se muestra a una persona que sostiene una lámpara con una silueta demoníaca que es proyectada sobre una pared (Figura 2). Es posible que este artefacto, carente de la lente y el reflector propio de la linterna mágica, sea uno de los antecedentes del invento que empezarían a desarrollar Huygens y Kircher a mediados del siglo XVII. Una definición muy precisa de la linterna mágica la encontramos en lengua castellana en el tomo cuarto publicado en 1734 del *Diccionario de autoridades*:

Máquina catóptrico-dióptrica, dispuesta no solo para la diversión de la gente, sino también para mostrar la excelencia del arte. Redúcese a una caja de hoja de lata o de otro cualquier metal, donde está oculta una luz delante de un espejo cóncavo, enfrente del cual hay un cañón con dos lentes convexas, y pasando por ellas la luz forma un círculo lúcido en una pared blanca hacia donde se dirige. Introdúcense entre la luz y las lentes unas figuras muy pequeñas, pintadas en vidrio o talco con colores transparentes, y se ven representadas con toda perfección en la pared, sin perder la viveza de colores, y en mucho mayor tamaño, aumentándole o disminuyéndole lo que se quiere, con acortar o alargar el cañón. (*Diccionario de autoridades*, 1734: tomo cuarto, 413-414).

Tal y como nos sugiere el *Diccionario de autoridades*, ya entrado el siglo XVIII, los secretos de la linterna mágica, recluida en círculos nobles y eruditos en un primer momento, empezaron a ser conocidos en los entornos más populares a través de espectáculos ambulantes que la convertirían en una forma de entretenimiento más. A lo largo del siglo, trotamundos, muchos de ellos saboyardos, recorrieron localidades de Europa, cargados con su linterna, sus placas de vidrio y, en muchas ocasiones, instrumentos musicales de acompañamiento (Figura 3).

A finales del siglo XVIII el belga Étienne-Gaspard Robert, conocido como Robertson, crearía, inspirado por un espectáculo elaborado por el alemán Paul de Philipsthal, uno de los entretenimientos más característicos de linterna mágica: las fantasmagorías (Figura 4). Equipado con su *fantascopio*, una linterna mágica a la que se le habían añadido ruedas, Robertson fue capaz de recrear apariciones de los espectros de los recientemente fallecidos Rousseau, Voltaire o Marat en el parisino *Pavillon de l'Echiquier* y, ulteriormente, en un antiguo monasterio capuchino. Las fantasmagorías eran un tipo de



Figura 3. Grabado que muestra un espectáculo de linterna mágica y a tres trotamundos linternistas (De Tover Lantaren, 1750)

representación de gran complejidad en la que intervenían linternas de varias tipologías, proyecciones frontales y retroproyecciones y proyecciones sobre diversos elementos sólidos y gaseosos. Asimismo se valdría de la invención del quinqué en 1782 por parte del suizo Ami Argand, que permitiría aumentar la potencia de la fuente de luz. Todo ello para hacer aparecer supuestos difuntos que acosaban al espectador gracias a la movilidad de la que dotaban a la linterna mágica las ruedas instaladas por Robertson, aplicando una innovación que algunos atribuyen al charlatán y ocultista conde Alessandro de Cagliostro (Giuseppe Balsamo).

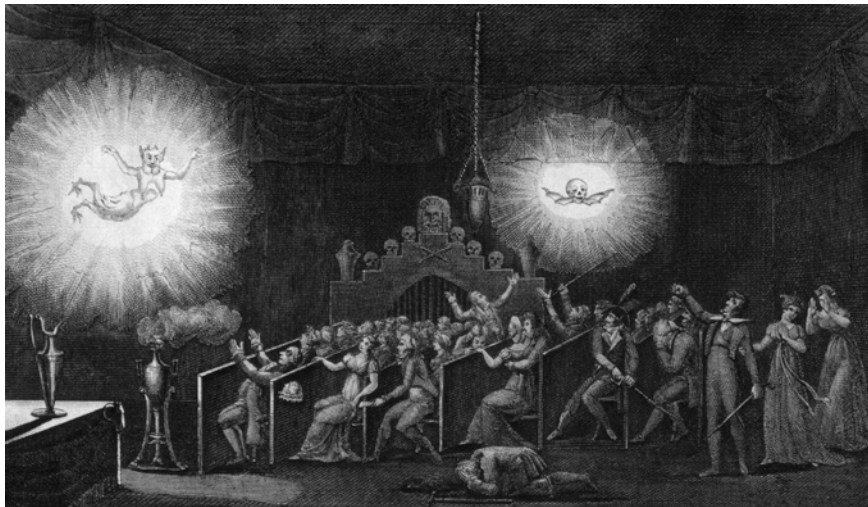


Figura 4. Fantasmagoria de Robertson en 1797 (*Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*, 1833)

A principios del siglo XIX se fueron aplicando a la linterna mágica diversas mejoras encaminadas a aumentar la calidad de la imagen proyectada: la introducción de fuentes de luz más potentes que podían además ser reguladas, el perfeccionamiento de las lentes, la posibilidad de encadenar y fundir varias imágenes mediante la utilización combinada de varias linternas o placas y la dotación de movimiento a las imágenes. En el último cuarto del siglo la incorporación de imágenes fotográficas a las placas de vidrio enriqueció este tipo de espectáculo aún más si cabe.

Aunque es muy probable que sucediera antes, en el siglo XIX hay múltiples testimonios que reflejan la introducción de la linterna mágica en espectáculos de teatro convencionales con actores en escena, para recrear

apariciones sobrenaturales o complementar las escenografías, tal y como hizo, por ejemplo, Richard Wagner para la representar la cabalgata de las valquirias en la recién estrenada *Bayreuther Festspielhaus* en 1876.

No hay que olvidar que en esta época el teatro asimila no solo la influencia de la linterna mágica, sino también la herencia de todo un conjunto de experiencias recreativas que, aunque algunas no recurrían a la imagen proyectada, enriquecieron la creatividad en el ámbito audiovisual. Tal y como recoge Fernando Doménech en su tesis doctoral *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, hay testimonios que atestiguan la implantación en España en el siglo XVIII de un aparato conocido como *Mundinovo* o *Mundinuevo*, que por su modo de disfrute casi individual nos recuerda a las *penny arcades* que desarrollaría Edison. Este invento ya aparece citado en *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* de Antonio de Zamora, comedia estrenada el 22 de enero de 1709 por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz, o en el propio *Entremés del Mundinovo* de Francisco de Castro, publicado en 1742 aunque escrito anteriormente. El artilugio recreativo aparece también descrito en el tomo cuarto del *Diccionario de autoridades* del siguiente modo:

Cierta arca en forma de escaparate, que traen a cuestras los saboyardos, la cual se abre en tres partes, y dentro se ven varias figurillas de madera móviles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro. Que dándole vueltas con ella, hace que las figurillas anden alrededor, mientras él canta una cancioncilla. Otros hay que se ven por un vidrio graduado, que aumenta los objetos, y van pasando varias perspectivas de palacios, jardines y otras cosas. (*Diccionario de autoridades*. 1734: tomo cuarto, 631).

Posteriormente, en Inglaterra en 1786 Philippe Jacques DeLoutherbourg presentará el *Eidophusikon* (Figura 5), pequeño escenario a escala en el que se reflejaban los logros que el que fuera escenógrafo e iluminador de David Garrick había alcanzado o aspiraba a conseguir sobre las tablas. Por su parte, Louis-Jacques Daguerre empezará a presentar sus dioramas (Figura 6) a partir de 1822, siguiendo la estela del panorama (Figura 7) ideado por el irlandés Robert Barker en 1787 y que, de la mano del norteamericano Robert Fulton, llegaría a París. El padre de la fotografía no tardará mucho en aplicar al espectáculo teatral, en las escenografías que realizará para el *Ambigu-Comique*, muchos de los hallazgos derivados de sus experiencias con el diorama.

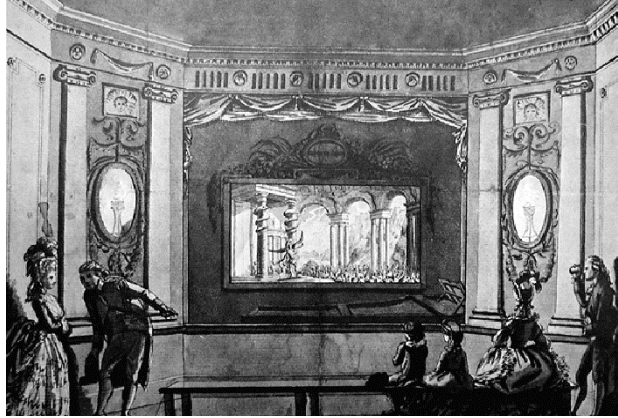


Figura 5. *Eidophusikon* de Philip Jacques DeLoucherbourg (Edward Francis Burney, 1792)

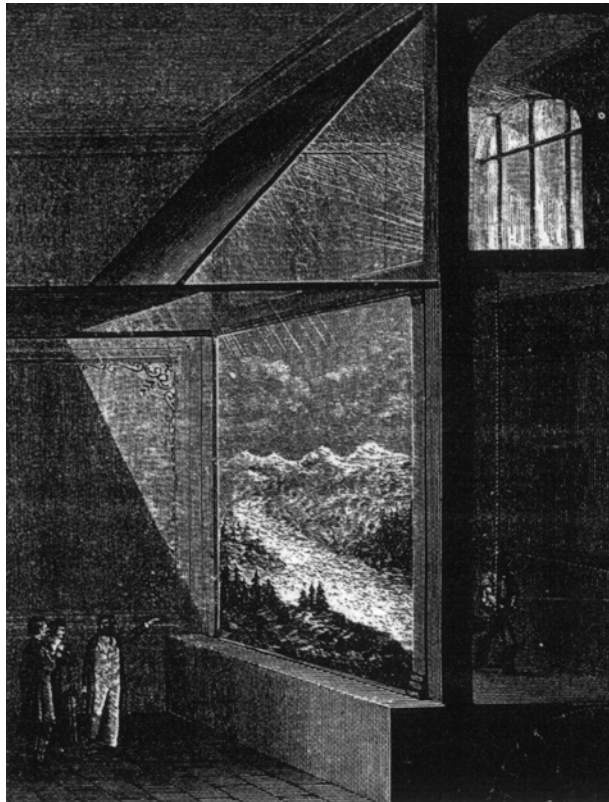


Figura 6. Diorama de Louis-Jacques Daguerre

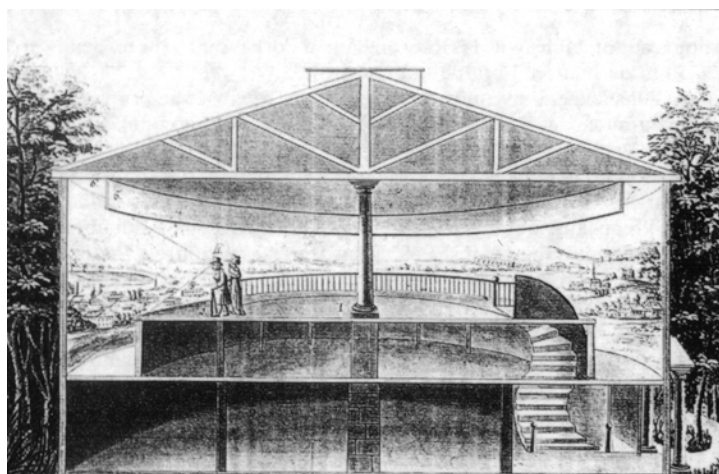


Figura 7. Dibujo en sección del panorama de Robert Fulton (1799)

Si bien algunos de estos artefactos no tuvieron una traslación directa sobre las tablas, sí que promovieron un interés creciente por entretenimientos que agradaran a la vista y al oído. De este modo, al abrigo de los requerimientos espectaculares del melodrama e influidos por la neonata magia moderna alumbrada por el genial ilusionista Robert-Houdin, los escenarios decimonónicos fueron tomados por un sinfín de invenciones destinadas al asombro. Entre otros muchos prodigios, en la segunda mitad del siglo XIX empezaría a utilizarse en diversas representaciones teatrales el procedimiento conocido como el «Fantasma de Pepper» (Figura 8). Para materializar esta ilusión era preciso situar, entre el patio de butacas a oscuras y el escenario iluminado, un cristal pulido e inclinado formando un ángulo de 45°. El intérprete que debía encarnar al fantasma se ubicaba en el foso recostado en una plataforma inclinada y, al ser iluminado por una potente fuente de luz, su reflejo se plasmaba en el vidrio. De este modo, el público, no consciente de la presencia del cristal invisible, contemplaba perplejo la aparición sobre el escenario de la figura fantasmagórica. Para que funcionara este recurso mágico, era preciso que los actores en escena, que no podían ver efectivamente al espectro, se comportaran como si estuviera en realidad ante sus ojos. Este prodigio era viable gracias a un invento, denominado *Aetheroscopio*, creado por Henry Dircks y adquirido en 1862 por John Henry Pepper, quien le daría uso por primera vez en la nochebuena de ese mismo año en una lectura dramatizada de *El hombre atormentado* de Dickens.

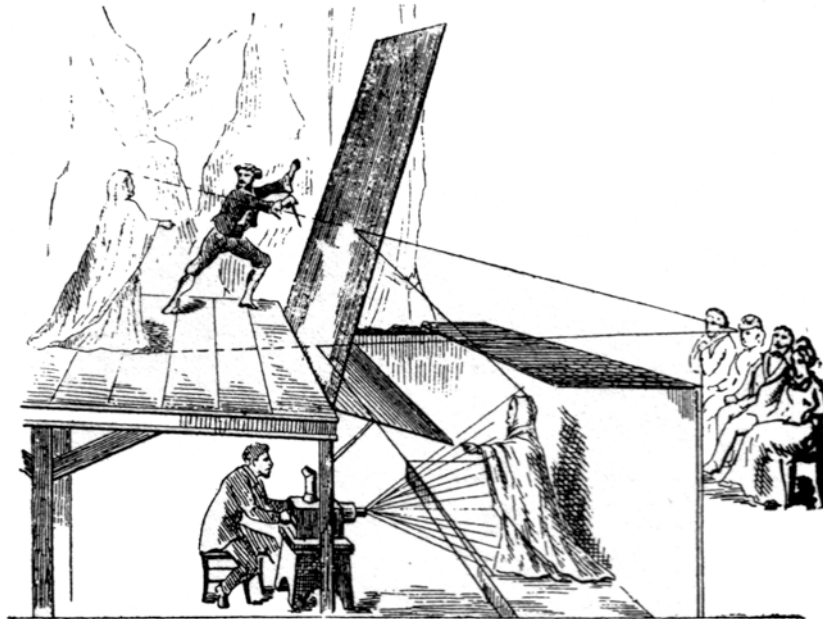
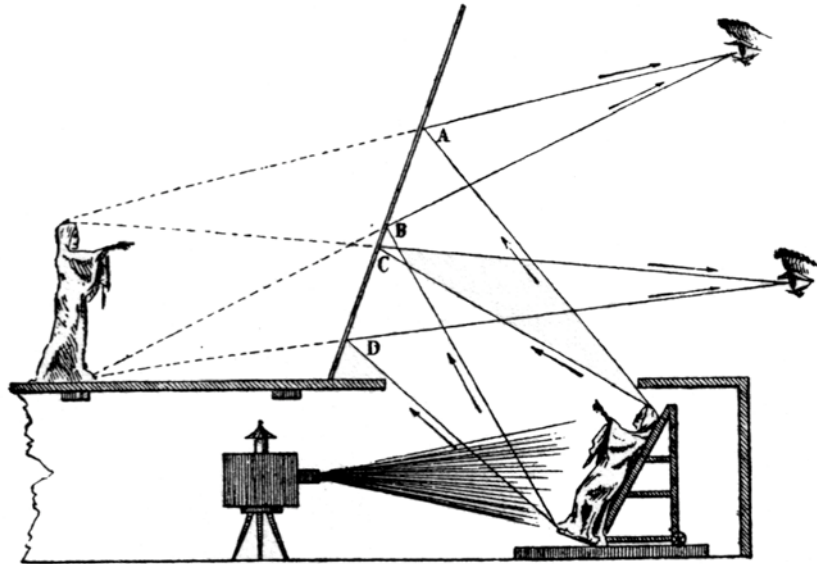


Figura 8. Grabado realizado por Jules de Granpré (Jules Beaujoint) representando el Fantasma de Pepper (*Le Magicien moderne*, 1878)

La invención del **cinematógrafo** por parte de los hermanos Lumière en 1895 rápidamente tendría su repercusión sobre los escenarios. En un primer momento, las películas se presentarían conjuntamente con el resto de números de los espectáculos de variedades o se incluirían en los entreactos de las representaciones teatrales propiamente dichas. Pero muy pronto, en sustitución y junto con los desarrollos tecnológicos derivados de la linterna mágica, se empezaron a introducir formando parte del espectáculo teatral. Ya en 1902 el film de Edison *Uncle Josh at the Moving Picture Show* se creó para interactuar con actores reales en escena en el marco de un número de vodevil. En 1904 el propio Griffith participó como actor en la obra *Winchester* de E. McWade, en la que se intercalaban proyecciones de cine que continuaban y precedían la acción que se desarrollaba en escena.¹

En el comienzo de siglo, las proclamas de los diferentes integrantes de los movimientos de vanguardia, en especial futuristas y dadaístas, reclamarían una mezcolanza de medios expresivos en el ámbito representativo que no tardaría en dar sus frutos. Meyerhold introduciría proyecciones sobre pantallas en *La tierra encabritada* de Tretiakov (1923), *D. E. (¡A ellos, Europa!)* (1924) o en *El bosque* de Ostrovski (1924), para indicar, entre otras cosas y a modo de intertítulo expositivo, el inicio de cada uno de los episodios en los que se estructuraban sus escenificaciones.

También en los años veinte, Piscator, profundamente influido por la filmografía de Eisenstein, iría aún más allá al permitir con sus puestas en escena que las proyecciones cinematográficas dejaran 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.² La experimentación de Piscator en este terreno marca, por tanto, un antes y un después en la integración de lo audiovisual y lo teatral en el seno de una misma realidad espectacular, en la que lo filmico deja de ser anexo y subalterno para convertirse en específico y revelador. La fecundidad expresiva de la conjugación de ambos medios alcanzó a ser tal, que Piscator encargó a Walter Gropius, prestigioso arquitecto fundador de la

¹ «Actuando con la compañía de Nance O'Neill, en 1904, interpretaba el papel de un coronel sudista en la obra *Winchester*, de E. McWade. Cuando el personaje de Griffith iba a fusilar al general nordista, interpretado por W. Lukas, la escena se oscurecía y sobre el fondo se proyectaba una película (60 metros), donde se veía a la heroína, en frenética galopada, acudir a favor de la víctima. En la pantalla, ella caía del caballo y rodaba sobre el escenario, ya en persona. En aquella ocasión, Griffith confesó a Lukas su primera admiración por el cine». (Villegas López, 1973: 28-29, vol. 2)

² Morales Astola realiza un interesante estudio en *La presencia del cine en el teatro*, recogiendo las aportaciones de Piscator en esta época.

Bauhaus, el diseño de un edificio teatral en el que se pudieran llegar a aplicar todas las reformas necesarias para responder a los nuevos requerimientos teatrales. En este teatro multiforme, que nunca llegaría a construirse, no solo se planeó situar pantallas de proyección en su escenario principal frente a los espectadores, sino también por encima y alrededor de estos. Piscator se valdría en su montaje de *Banderas* de Alfons Paquet (1924) de proyecciones de pasajes de películas preexistentes y de rótulos. Al dirigir años después otra obra del mismo autor, *Olas de tempestad* (1926, Figura 9), los fragmentos filmicos documentales utilizados se editarían para responder a las necesidades específicas del montaje. En *¡Eh, qué bien vivimos!* de Toller (1927, Figura 10), Piscator idearía un dispositivo escenográfico, diseñado por Traugott Müller, compuesto por una serie de estancias dotadas con pantallas frontales correderas y distribuidas en diversas alturas. Estas pantallas, en las que se proyectaron tanto películas de archivo como específicamente rodadas para la ocasión, buscaban favorecer una transición fluida entre los pasajes filmicos y los genuinamente escénicos. En su escenificación de *Las aventuras del bravo soldado Scwejk* de Brod y Reimann (1928), Piscator llegaría a conjugar las proyecciones de carácter documental con las de dibujos, realizados por el genial artista dadaísta George Grosz, para construir el particular ámbito estético de esta sátira épica. Pero sería con motivo de su montaje de *Rasputín, los Romanov, la guerra y el pueblo que se subleva en contra*, de Tolstoi y Schtschezolev (1927), cuando reflexionaría sobre las funciones básicas de la proyección cinematográfica dentro del marco de la representación escénica. En *El teatro político*, Piscator nos habla de la película didáctica, cuya finalidad es situar la acción de la obra en su contexto y presentar todas aquellas aclaraciones que sean necesarias para que se entiendan las implicaciones de la fábula; la película dramática, que suple pasajes escénicos y los sintetiza en una forma filmica; y la película-comentario, mediante la cual se diseccionan y se juzgan los acontecimientos representados. Él mismo lo expresa con las siguientes palabras:

La *película didáctica* presenta realidades objetivas, tanto actuales como históricas. Instruye al espectador acerca del asunto. [...] La película didáctica amplía el asunto dramático en el espacio y en el tiempo. [...]

La *película dramática* engrana en el desarrollo de la acción. Es «sustitutivo» de escenas. Allí donde la escena derrocha tiempo en aclaraciones, diálogos o sucesos, el cine aclara la situación con un par de imágenes rápidas. Lo estrictamente necesario [...]. La película corre entre las escenas o entra en las

escenas (simultáneo) proyectada sobre los velos de gasa tendidos entre el escenario y el público [...].

La *película-comentario* acompaña la acción a modo de coro. [...] Se dirige directamente al espectador, le habla. [...] Llama la atención del espectador sobre los cambios importantes de la acción. [...] Critica, acusa, aporta documentos valiosos; a veces agita directamente (Piscator, 2001: 250-253).



Figura 9. Fotografía del montaje de Piscator de *Olas de tempestad* de Alfons Paquet (Volksbühne, 1926)

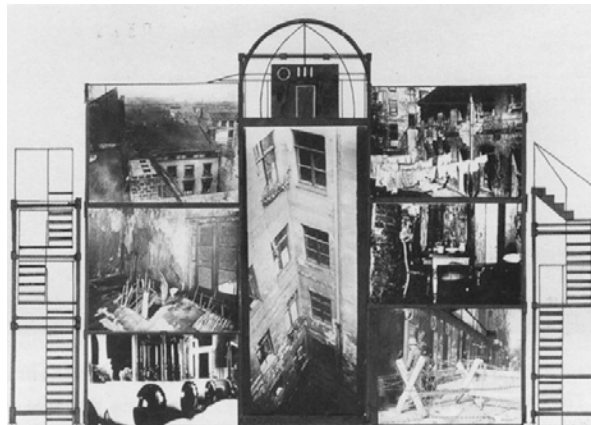


Figura 10. Pantallas múltiples en la escenografía de *¡Eh, qué bien vivimos!* de Toller diseñada por Traugott Müller para el montaje de Piscator (Teatro Piscator, 1927)

De este modo Piscator, a través de los principales montajes que realizó en la berlinesa Volksbühne y el Teatro Piscator, consiguió no solo jugar con las continuidades de acción, tiempo y espacio entre lo audiovisual y lo escénico, sino empezar a plantear una contradicción entre ambos universos para construir instancias significativas más complejas. Descubrió el valor de la proyección cinematográfica para enriquecer significativamente el espacio-tiempo escénico y, valiéndose de este recurso, consiguió revelar a los personajes de sus escenificaciones como deudores de su pasado, representantes de su contexto sociopolítico presente y encarados con su destino futuro.

Durante los años veinte, en Alemania también se haría sentir la impronta de otros creadores que apostaron por conjugar lo filmico con lo escénico como, por ejemplo, haría Frederic Kiesler en el montaje de *R U R* de Karel Capek, estrenado en 1922 en el Theater am Kurfürstendamm de Berlín, o como Lászlo Moholy-Nagy, que trabajaría como escenógrafo en el Teatro Piscator, alentaría a través de su magisterio en la Bauhaus o mediante ensayos como «Teatro, circo y variedades» (1925). Bertolt Brecht, que colaboró con Piscator en la adaptación de *Las aventuras del bravo soldado Scwejk* de Brod y Reimann, incluiría proyecciones en sus escenificaciones, como, por ejemplo, *Songspiel Mahagonny* (1927) o *La madre* (1932), afines a los planteamientos de su Teatro Épico. Las proyecciones en el teatro de Brecht, entre otras cosas, presentan textos que adelantan al espectador la fábula de lo que va a ver, impidiendo que se deje seducir por la trama (qué) y tome una conciencia crítica hacia los propios mecanismos discursivos desplegados (cómo). También, en ocasiones, refutan los hechos mostrados sobre el escenario, lo que permite construir una exposición interrogativa basada en la contradicción reveladora. Asimismo, como sucedía en *La madre*, las proyecciones invitan al público a trascender lo anecdótico para descubrir el entorno histórico que rodea las acciones de los personajes. El propio Brecht expresa en sus escritos teóricos su preferencia por la utilización de imágenes fijas sucesivas de carácter representativo, textual o de registro y aclara las que él estima que deberían ser sus funciones:

En el teatro épico la proyección tiene una gran importancia. Pero ha de ser utilizada de acuerdo a su carácter artístico o científico, en función de sí misma. [...] Es en esencia estática y ha de tratarse como una secuencia de láminas. De esta interrupción evidente ha de surgir un efecto, porque si no sería un simple error. Las proyecciones han de tener una composición porque se pueden abarcar de un vistazo, como una página, pero también han de soportar la división en

detalles, de modo que cada detalle corresponda en conjunto con el centro. De la actitud fundamental estática de la proyección se deriva una ley fundamental: está limitada a una visión que es en sí inmóvil, pero a la que conducen para mayor efecto las diferentes fases. [...] Esta ley fundamental de la proyección [...] la hace tan poco proclive a toda acción independiente. La calidad no plástica de la proyección, que transmite un efecto tan espiritual, la hace poco idónea para la acción en un sentido dramático. [...]

La proyección en sí se puede utilizar en el teatro épico como una especie de coro óptico. Es aconsejable conservar el realismo, es decir, evitar construir e incluso dibujar; pues la proyección es ya incorpórea respecto de la palabra y necesita el material burdo de la realidad. Sin duda, las cifras, las fórmulas estadísticas, los mapas, etc., también son puros objetos de la realidad y adecuados para los coros.

En conjunción con el escenario o el coro acústico ha de crearse y aprovecharse una dialéctica lo más clara posible. Como la proyección representa la realidad de una manera tan abstracta, es adecuada para la confrontación con la realidad. Puede confirmar o rebatir. Puede recordar o profetizar. Puede adoptar el papel de aquellas apariciones de espíritus sin las que durante mucho tiempo, quizá el mejor, no hubo gran drama. Y jugar al mismo tiempo un papel verdaderamente revolucionario, ya que como espíritu deja surgir la realidad desnuda, la divinidad positiva de la revolución.

Si se utiliza la proyección como mera decoración para crear un ambiente hay que darle forma artística, es decir, ha de simplificarse. Sin duda ha de representar lo típico. Es ese caso se puede incluso utilizar el dibujo o la construcción. 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, 2004: 64-65).

En España, la introducción del cinematógrafo en el marco de una representación teatral es muy temprana, experimentándose con esta posibilidad precisamente en un montaje de *La Valquiria* de Wagner presentado en el Liceo de Barcelona en 1899. Esta tentativa resultó ser un fracaso y no tenemos noticia de que se vuelva a repetir la práctica hasta el estreno en 1905 en el teatro Eslava de Madrid de *El amigo del alma* de Francisco de Torres y Carlos Cruselles. Tal y como indica Lluïsa Suarez en su artículo «L'us del cinema en les representacions teatrals anteriors a 1910», en esta ocasión la zarzuela cómica fue un rotundo éxito y provocó que la experiencia fuera emulada en varios montajes posteriores. Cuando en 1913 la compañía de Simó Raso montó *Trampa y cartón* de Pedro Muñoz Seca, la representación se acompañó de imágenes rodadas por Enrique Blanco. En 1917, Gregorio Martínez Sierra experimentaría en el Teatro

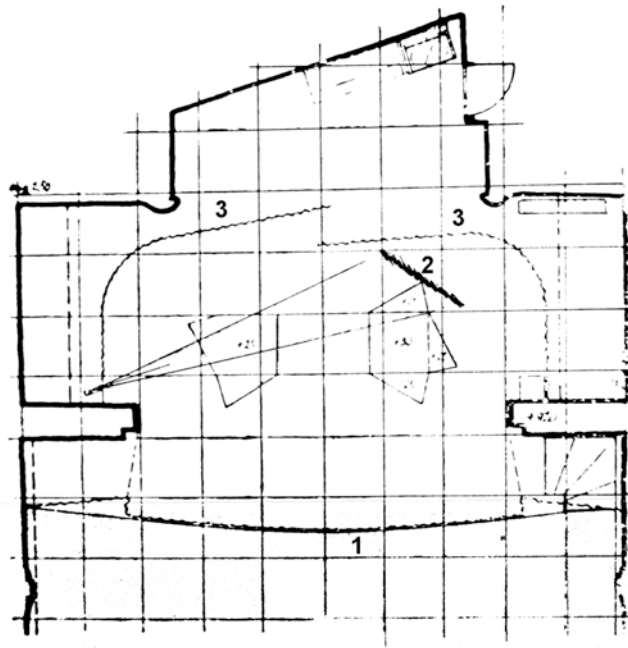
Eslava con la conjunción de lo escénico y lo filmico en *Christus*. Por su parte, Rafael Alberti y María Teresa León en el montaje que realizaron de *La tragedia optimista* de Vichnievski, estrenado en 1937 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, también introdujeron proyecciones cinematográficas.

De los años treinta quizás el creador escénico más interesante que experimentó con la interrelación entre lo filmico y lo escénico fue el checo Emil Frantisek Burian.³ Partiendo de una profunda formación musical, un ideario marxista, el influjo estético del dadaísmo y el surrealismo y una carrera teatral desigual, Burian inaugura en 1934 su propio teatro, D-34, cuya letra D correspondía a «divadlo» («teatro» en checo) y cuya cifra fue cambiando periódicamente en consonancia con el año en curso, para remarcar su interés por responder a los envites de su entorno contemporáneo. En este sentido baste recordar, por ejemplo, las continuas referencias que en su montaje de *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais (1936) remitían a la apenas comenzada Guerra Civil Española, con una alusión incluida al brutal asesinato de García Lorca. Y es que gracias al agudo trabajo de intervención textual que desarrolló, tanto sobre escritos dramáticos como poéticos o narrativos, fue capaz de desplegar en sus montajes una matriz dramatúrgica que nutría todos los elementos escénicos. A lo largo de siete años, la compañía se embarcó en setenta y cinco producciones de diferente formato, la mayoría de las cuales se representaron en el Mozarteum con capacidad para 387 espectadores. Muy influido por el constructivismo, Burian desarrolló en un reducido tablado lo que denominó *Theatergraph*, sistema escénico en el que se combinaban el trabajo actoral, una iluminación expresiva, proyecciones de imágenes fijas y en movimiento sobre superficies dispares y un espacio sonoro motor y unificador el espectáculo. En el *Theatergraph* las imágenes eran proyectadas puntualmente sobre una gasa que se colocaba en la embocadura del escenario, de forma que las evoluciones de los actores se conjugaran con ellas al desarrollarse por detrás. Estas imágenes, que eran específicamente elaboradas para cada producción dependiendo de las necesidades dramatúrgicas, renegaban de lo ilustrativo y promovían la construcción de un discurso metafórico, capaz de plasmar el universo subjetivo de Burian. Si Piscator favoreció que las proyecciones dejaran de ser un elemento accesorio e ilustrativo, Burian sería uno de los primeros en potenciar su capacidad poética.

³ Jarka M. Burian (1976) recoge las aportaciones más relevantes de este director checo en el periodo de entreguerras.



Figura 11. Fotografía del montaje de Burian de *El despertar de la primavera* de Wedekind (1936)



1. Gasa en la embocadura para la proyección de diapositivas y películas.
2. Pantalla para la proyección frontal de diapositivas. Como se aprecia en el gráfico el proyector se sitúa en el hombro izquierdo.
3. Cortinas opacas superpuestas a modo de ciclorama.

Figura 12. Planta de la escenografía del montaje de Burian de *El despertar de la primavera* de Wedekind (1936)

El *Theatergraph* fue utilizado, entre otras, en sus escenificaciones de *El despertar de la primavera* de Wedekind (1936, Figuras 11 y 12), en la que se introdujo una pantalla adicional en el escenario; *Eugenio Onegin* de Pushkin (1937), en la que se desplegaban en la gasa tres proyecciones independientes a modo de tríptico; o *Las desventuras del joven Werther* de Goethe (1938), en la que una abertura en el tul permitía a los actores atravesarlo, desenvolviéndose la acción escénica tanto delante como detrás de este. Al igual que su idolatrado Meyerhold, Burian también sería vilipendiado por sus camaradas del partido comunista por no ceñirse a las directrices del realismo socialista. Su rechazo a este principio estético no solo lo plasmaría en sus escritos teóricos, sino también en algunos de sus montajes como *Hamlet III* (1937), en el que conjugando la obra shakespeariana con textos de Laforgue, intentó construir un manifiesto en favor de la libertad de expresión artística. En marzo de 1941 el teatro, que por aquel entonces se denominaba D41, fue clausurado por la Gestapo y Burian fue enviado a un campo de concentración.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el testigo de Burian sería recogido por un compatriota suyo, Josef Svoboda,⁴ que con sus creaciones escenográficas continuaría indagando en la interacción entre las proyecciones cinematográficas y el espectáculo teatral. A través de un sinnúmero de experiencias escénicas, en muchas de las cuales trabajaría con el director Alfred Radok, como *Laterna Magika* (1958) o *Los últimos* de Gorki (1966), 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.

Tras la introducción de la **imagen electrónica** con la consolidación de la televisión a partir en los años treinta y la invención del vídeo dos décadas después, la integración de los medios audiovisuales en el espectáculo teatral ha ido en aumento. Esta nueva etapa, que algunos han designado como «Teatro multimedia», sin duda fue incentivada por las experiencias de creadores cercanos al terreno de la *performance* y el *happening*, como, por ejemplo, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Joan Jonas, Robert Israel o Dan Graham. Desbordaría los límites de este artículo recoger

⁴ Sin duda para adentrarse en el fecundo universo de este escenógrafo checo, que, como Piscator, siempre tuvo presente que la tecnología era un medio y no un fin, son de obligada consulta *The Scenography of Josef Svoboda* de Burian y *Josef Svoboda, Scenographer* de Ursini.

la diversidad de las aportaciones de la interminable ristra de creadores que desde mediados del siglo XX han convertido el empleo de elementos audiovisuales en un rasgo estilístico de algunas de sus escenificaciones como, por mencionar solo unos pocos, el grupo ONCE (Milton Cohen, Harold Borkin, George Manupelli, Robert Ashley y Gordon Mumma), Ronnie Davis, la compañía italiana Falso Movimento, John Jesurum, Robert Lepage, William Kentridge, Simon McBurney, Eddie Ladd, Caden Manson, Thaddeus Phillips o la compañía chilena Teatro Cinema. En el teatro de Lepage, como ocurrió anteriormente con algunas de las experiencias de Meyerhold, Piscator, Planchon o el Living Theatre, la cineificación de lo escénico no solo se produce mediante la introducción de proyecciones filmicas o de sombras, tal y como sucede en *Vinci*, *Les Plaques tectoniques — Tectonic Plates*, *Les Aiguilles et l'Opium — Needles and Opium*, *Elseneur — Elsinore*, *La Casa Azul*, *La face cachée de la lune — The far side of the moon* o *Zulu Time*. El interés de las producciones del canadiense reside en la maestría con la que combina el saber tramoyístico decimonónico, un acercamiento desacomplejado hacia lo audiovisual y la sencillez lúdica de planteamientos cercanos a Lecoq, para transmutar por medio de la analogía soluciones genuinamente cinematográficas en resultados innegablemente teatrales, como pudimos apreciar en *La Trilogie des Dragons — The Dragons' Trilogy*, *Le Polygraphe — The Polygraph* o *La Géométrie des miracles — The Geometry of Miracles*. En España tampoco nos faltan a partir de los años ochenta un desigual crisol de experiencias que introducen lo audiovisual en el seno de lo escénico, como las desarrolladas, entre otros muchos, por las compañías Els Joglars, La Fura dels Baus o La Cubana. Cabe mencionar, como se refleja en *Performance and Technology*, que quizás el campo en el que en la actualidad se desenvuelve con mayor fecundidad la integración de elementos audiovisuales y escénicos sea en territorios cercanos a la danza y a la *performance*, tal y como demuestran las experiencias tempranas de Roberts Blossom o, más recientemente, de Jan Fabre, Johannes Birringer, Carol Brown, Gretchen Schiller, Robert Wechsler o Marc Coniglio y Dawn Stoppiello. En este sentido, son ya muchos los creadores que rechazan la imagen grabada en favor de una imagen de origen sintético derivada, en muchos casos, de universos virtuales interactivos, tal y como recoge Giannachi en *Virtual Theatres*.

La popularización de los ordenadores y la introducción del vídeo digital, con el aumento de las posibilidades de manipulación de la imagen, su

inmediatez y sus reducidos costes, así como el abaratamiento y mejora de los sistemas de proyección de vídeo, han hecho que hoy en día el uso de este tipo de recursos sea común incluso en los espectáculos más modestos, cayéndose de forma no poco frecuente en el abuso y la gratuidad en su empleo. Como ya indicamos en el artículo «Tecnofilias y tecnofobias», en la actualidad no son pocos los usos inopinados que se dan a la proyección de imágenes en un escenario, fruto de un desconocimiento total de sus implicaciones significativas y expresivas. Dado que el teatro no puede evitar tecnologizarse, ni la tecnología huir de un ineludible proceso de teatralización, la práctica escénica debería estar guiada por la búsqueda y experimentación de nuevos caminos y la irrefrenable necesidad de compartir lo descubierto. Solo desde estas premisas deberían plantearse las conexiones entre lo audiovisual y lo escénico, convertido lo tecnológico en un medio y no en un fin.

Si se hace sentir una carencia manifiesta de bibliografía en castellano que profundice en la historia y evolución de la introducción de elementos audiovisuales en el teatro, no menos escasos son los intentos de sistematización y clasificación de este universo expresivo. Sin embargo, sin pretender establecer una taxonomía precisa, ya se han vertido en nuestra lengua una serie de reflexiones, audaces y heterogéneas, que permiten aventurarse a instituir un marco categorizador. Me refiero, entre otras, a las especulaciones de Alicia-E. Blas Brunel en «La poética de la tecnología», Jaume Melendres en «Pantallas», José María Paz Gago en «La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI» o el ya citado Rafael Morales Astola en *La presencia del cine en el teatro*. Basándonos en sus aciertos estableceremos a continuación una serie de valores, para intentar depurar el horizonte de posibilidades que brinda la introducción en una puesta en escena de imágenes con acompañamiento o no de sonido. Con este fin ordenaremos estas manifestaciones diversas con arreglo a su dinamismo, formato de presentación, carácter, procedencia, transparencia de origen, originalidad, funcionalidad, relación que se establece entre la imagen y el sonido y, finalmente, entre el propio territorio audiovisual y el conjunto de la escenificación.

CLASIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES EN ESCENA			
DINAMISMO	IMAGEN FIJA	CONSTANTE	
		SUCESIVA	
IMAGEN EN MOVIMIENTO			
FORMATO DE PRESENTACIÓN	PROYECCIÓN	AGENTE GENERADOR	OBJETO OPACO
			OBJETO TRANSLÚCIDO O TRANSPARENTE
		FOCO-IMAGEN	
	ELEMENTO	SÓLIDO	OPACO
			TRANSLÚCIDO
		TRANSPARENTE	
	LÍQUIDO		
GASEOSO			
RELACIÓN ESPACIAL	PROYECCIÓN FRONTAL		
		RETROPROYECCIÓN	
EMISIÓN			
CARÁCTER	IMAGEN DE REGISTRO		
	IMAGEN GENERADA	IMAGEN REPRESENTATIVA	
		IMAGEN ABSTRACTA	
IMAGEN TEXTUAL			
PROCEDENCIA	IMAGEN PREFIJADA O PREGRABADA INALTERABLE		
	IMAGEN GRABADA O CREADA EN LA REPRESENTACIÓN		
	IMAGEN AUTÓNOMA GENERADA EN EL MOMENTO DE LA REPRESENTACIÓN		
	IMAGEN PREPROGRAMADA INTERACTIVA		
	IMAGEN MIXTA		
TRANSPARENCIA DE ORIGEN	IMAGEN CON PROCEDENCIA AUTÉNTICA		
	IMAGEN CON FALSA PROCEDENCIA		
ORIGINALIDAD	IMAGEN ORIGINAL		
	IMAGEN PREEXISTENTE O APROPIADA		

Figura 13

En primer lugar, con arreglo a su **dinamismo** las imágenes que nos podemos encontrar integradas en una representación teatral pueden ser de dos tipos:

- **Imagen fija**, la cual puede a su vez ser:
 - o **Constante**, cuando se presenta de un modo inalterable.
 - o **Sucesiva**, cuando se muestran diversas imágenes estáticas una detrás de otra.
- **Imagen en movimiento**.

La imagen fija, en el caso de que sea de naturaleza fotográfica, se define por parámetros tales como el tamaño de plano, el ángulo de cámara, el objetivo, la profundidad de campo, la composición o la iluminación, entre

otros. La imagen en movimiento, por su parte, se define además por el montaje interno (movimiento dentro del plano) y externo (cambio de plano), así como por los posibles desplazamientos del punto de vista (*Travelling* y panorámica).

Todas las imágenes a su vez admiten dos **formatos de presentación** sobre un escenario:

- La **proyección**. En este caso la imagen se fija temporalmente sobre un elemento por medio de un foco luminoso. Dentro de la imagen proyectada se pueden encontrar diversas variantes con arreglo:
 - o Al **agente generador de la imagen**:
 - **Objeto opaco interpuesto en el foco luminoso**, como sucede en el teatro de sombras.
 - **Objeto translúcido o transparente interpuesto en el foco luminoso**, como ocurre con la proyección de diapositivas y cinematográfica.
 - **Foco-imagen**. El foco luminoso genera la imagen por sí mismo a partir de los parámetros que determina una imagen electrónica. Este es el caso de los proyectores de vídeo.
 - o El **elemento** sobre el que se produce:
 - **Sólido**, que puede ser:
 - Opaco, como las pantallas de proyección frontal o el cuerpo del actor.
 - Translúcido, como las pantallas de retroproyección.
 - Transparente, como ocurre, por ejemplo, con el cristal utilizado para recrear el Fantasma de Pepper o, más recientemente, con la pantalla desarrollada por Uwe Maas, director general de Event Works, y que integrada en el sistema Eyeliner, empleado por Kevin Cunningham en su espectáculo *Losing something*, permite actualizar el procedimiento ideado por Henry Dircks.
 - **Líquido**, como se aprecia en ciertos espectáculos de agua.
 - **Gaseoso**, como el humo.
 - o La **relación espacial entre el espectador, el foco luminoso y el elemento de proyección**:
 - **Proyección frontal**. El espectador y el foco luminoso están al mismo lado del elemento de proyección, construyéndose la imagen por medio de la reflexión.

-
- **Retroproyección.** El elemento sobre el que se sustenta la proyección está entre el espectador y el foco luminoso, desplegándose la imagen a través de la refracción.
 - La **emisión.** En este caso el elemento sobre el que se fija la imagen la genera de forma autónoma. El principal ejemplo de este tipo son las pantallas de televisión y los monitores de ordenador en sus diferentes formatos.

Antes de pasar a la siguiente categoría no está de más que nos detengamos a comentar las ventajas y desventajas que tienen, respectivamente, la proyección frontal y la retroproyección y que inciden de manera decisiva en su inclusión en un proyecto escénico. La **proyección frontal** tiene como principales ventajas el hecho de que no requiera un espacio adicional detrás la superficie de proyección y el amplio ángulo desde el que el espectador puede apreciar las imágenes, que llega prácticamente a los 180°. Como desventajas principales encontramos la posibilidad de que los actores se interpongan entre la superficie de proyección y el proyector, generando en la imagen sombras indeseadas, la visibilidad del proyector para el público y el acusado efecto que tiene la iluminación ambiente sobre las imágenes proyectadas, reduciendo su luminosidad. Por su parte la **retroproyección** tiene entre sus valores la imposibilidad de que los actores se interpongan entre la superficie de proyección y el proyector, la situación del proyector fuera del campo visible por el público y el hecho de que la luz ambiente afecte en mucha menor medida a la luminosidad de las imágenes. En lo que respecta a las desventajas, dependiendo del tipo de pantalla, puede disminuir la nitidez de las imágenes para aquellos espectadores situados fuera de un determinado ángulo con respecto al centro de la proyección o puede, asimismo, ser visible el «punto caliente». En este sentido, las pantallas blancas de retroproyección permiten un ángulo de visión de 180°, pero requieren que la luz ambiente no sea muy elevada. Las grises, que son las más utilizadas en teatro, admiten una cierta intensidad de la luz ambiente, reduciéndose, no obstante, su ángulo de visión a los 60°. Por último, las pantallas negras son las más adecuadas en aquellas situaciones en las que la luz ambiente es excesiva, teniendo por contra un ángulo de visión de apenas 30°. Todos los tipos de retroproyección, además, tienen como inconveniente la necesidad de disponer de cierto espacio detrás de la pantalla para conseguir una imagen lo suficientemente grande. Para solucionar este problema, no

obstante, a menudo se recurre al uso de espejos, lo que permite suplir la conveniente distancia en horizontal por el empleo del plano vertical.

Siguiendo con nuestras categorías, las imágenes que encontramos sobre las tablas pueden asimismo clasificarse con arreglo a su **carácter**:

- **Imagen de registro.** A este grupo pertenecerían las fotografías, en el caso de imágenes fijas, y las grabaciones cinematográficas y de vídeo, en el de las imágenes en movimiento, en las que se capta una situación desarrollada en la realidad.
- **Imagen generada.** Se trata de imágenes creadas por procedimientos que no registran directamente una escena real, aun pudiendo recrearla o representarla. En este caso cabría diferenciar entre:
 - o **Imagen representativa**, cuando tiene cierto carácter icónico y alude al mundo real.
 - o **Imagen abstracta**, cuando no contiene ningún tipo de referencia al mundo real.
 - o **Imagen textual**, cuando lo que se proyectan son textos.

Del mismo modo, las imágenes pueden diferenciarse en relación a su **procedencia**:

- **Imagen prefijada o pregrabada inalterable.** Es creada o grabada antes de la representación y durante esta se muestra. Como tal, es completamente inmutable y no está influida de una forma directa por los sucesos que se desarrollan sobre el escenario.
- **Imagen grabada o creada en la representación.** Durante la representación una cámara de vídeo graba y reproduce, de un modo simultáneo o diferido, aquello que sucede en escena o en un espacio anexo relacionado con ella. De este modo, las imágenes mostradas son completamente dependientes de la representación, presentándonos un punto de vista distinto de lo mostrado escénicamente. En ocasiones, las imágenes que se despliegan no se corresponden con aquello que se presenta en el escenario, sino con acciones que de modo simultáneo se producen en otros lugares. En este caso, las imágenes pertenecerán a esta categoría, siempre y cuando se produzca una interacción entre lo que sucede en el escenario y lo que muestran aquellas, tal y como sucede en algunos

espectáculos en los que se aúnan experiencias desarrolladas en diferentes espacios haciendo uso de la videoconferencia. A esta categoría también pertenecerían asimismo las imágenes creadas por los propios intérpretes a través de sus sombras o mediante la manipulación en tiempo real de, por ejemplo, proyectores de opacos.

- **Imagen autónoma generada en el momento de la representación.** La imagen que se muestra no depende directamente de la representación pero se genera al mismo tiempo que esta. A este grupo pertenecen, por ejemplo, imágenes de televisión o Internet recibidas y presentadas en tiempo real.
- **Imagen preprogramada interactiva.** En este caso se aúnan las posibilidades estudiadas hasta este momento, combinándose la preparación de cierto material y la capacidad de interacción en tiempo real. La imagen se construiría por medio de la unión de componentes del mundo real y otros que se añaden por medios digitales (realidad aumentada) y cuyos parámetros de funcionamiento y respuesta han quedado preestablecidos. El intérprete desde la escena real puede interactuar con lo virtual, siempre dentro de las posibilidades programadas con antelación. De este modo el actor, e incluso el espectador, a través de diversos interfaces, puede modificar en tiempo real la imagen resultante de la mezcla de ambos entornos.
- **Imagen mixta.** La imagen contiene elementos prefijados y grabados o generados durante la representación que se yuxtaponen, con procedimientos como el *croma*key (superposición por sustitución cromática) o la pantalla partida, o se alternan por medio del montaje.

En lo que respecta a la procedencia, cabe hacer consideraciones no solo desde un punto de vista efectivo, sino también aparental. En este sentido, deberían, por tanto, valorarse las imágenes con arreglo a la **transparencia de origen**:

- **Imagen con procedencia auténtica.** Imagen cuyo origen aparente refleja su procedencia real.
- **Imagen con falsa procedencia.** Imagen que simula un origen que no le corresponde. De este modo, pertenecerían a esta categoría las imágenes que parecen ser grabadas o creadas en el momento de la representación pero en realidad han sido pregrabadas o viceversa. Igualmente, tendrán una procedencia falsa aquellas imágenes que aparenten responder a una supuesta interacción inexistente.

Los elementos audiovisuales incluidos en un proyecto escénico pueden asimismo distinguirse con arreglo a su **originalidad**. De este modo puede diferenciarse entre:

- **Imagen original**, cuando los materiales audiovisuales han sido ideados y creados por vez primera y específicamente para el espectáculo en el que van a ser introducidos.
- **Imagen preexistente o apropiada**, cuando los materiales audiovisuales han sido generados previamente a la concepción de la puesta en escena y son, en principio, completamente ajenos a ella. Esto ocurre cuando se utilizan creaciones audiovisuales precedentes, como películas o fotografías, que adquieren, por su inclusión en el proyecto escénico, el carácter de cita o referencia documental.

Una vez realizada esta panorámica sobre las posibilidades que presenta la imagen proyectada o emitida, con acompañamiento o no de sonido, en el marco de una escenificación, se pueden establecer ciertas consideraciones en torno a su **funcionalidad y traducción narrativa**. A este respecto, los audiovisuales pueden servir, entre otros, a los siguientes propósitos:

- Actuar como un elemento ficcional en sí mismo. Esto ocurre, por ejemplo, cuando una televisión en escena es utilizada como tal, formando parte de la utilería de planta.
- Apoyar la creación escenográfica en la construcción de la espacialidad.
- Representar agentes atmosféricos, tales como lluvia, nieve o rayos, entre otros.
- Apoyar la construcción de la temporalidad indicando el momento del día o el paso del tiempo, entre otros aspectos.
- Proporcionar informaciones de carácter diverso.
- Crear planos referenciales alusivos.
- Sustituir y desdoblar personajes o actores.
- Continuar o preceder la acción escénica, fundiéndose el plano ficcional de lo proyectado o emitido con el de lo representado.
- Expandir el tiempo escenificado, mostrando en el transcurso de la representación sucesos pasados o futuros de la ficción escénica.
- Expandir el espacio escenificado visible, mostrando espacios o acciones exteriores al mismo.

-
- Mostrar elementos o acciones del espacio escenificado visible con una dimensión, características o punto de vista distintos.
 - Manifiestar el mundo interior de los personajes exteriorizando, entre otros, sus pensamientos, recuerdos, deseos, sueños o sentimientos.
 - Instaurar subrayados dramáticos.
 - Crear atmósferas y ambientes.
 - Colaborar en la articulación de las transiciones entre escenas.
 - Contribuir a la construcción de criterios plásticos y estéticos, concretos y globales, de la escenificación.

Una vez establecidos los principales propósitos a los que pueden servir las imágenes emitidas o proyectadas, no debe olvidarse que estas pueden ir acompañadas de sonido y que esto conlleva una serie de implicaciones. En este sentido, debe tenerse en cuenta que el espectador no solo escucha lo que ve, sino también mira aquello que oye. A este respecto, entre las **imágenes** y el **sonido** que las acompaña se pueden establecer tres tipos de **relaciones**:

- **Relación Directa**, cuando el sonido confirma y afianza lo que muestran las imágenes:
 - Voz: En total coherencia y sincronía con los personajes presentes y latentes en la imagen.
 - Efectos de sonido: En total coherencia y sincronía con las acciones presentes y latentes en la imagen.
 - Música: Refuerza lo que nos sugiere lo que vemos en las imágenes.
- **Relación Inversa**, cuando el sonido cuestiona lo que muestran las imágenes o aporta significaciones no incluidas en la imagen:
 - Voz: Discute o es independiente de lo que vemos en las imágenes.
 - Efectos de sonido: No se derivan de ninguna de las acciones presentes y latentes en las imágenes.
 - Música: Está en contraste con lo que vemos en las imágenes.
- **Relación Suplementaria**, cuando el sonido revela significaciones subyacentes en la imagen:
 - Voz: Pertenece a los personajes presentes o latentes en la imagen pero sus características sonoras aparecen alteradas por alguna causa significativa que de esta forma es revelada. También la voz cumple un papel suplementario cuando, como

-
- en el caso del narrador, no corresponde a los personajes presentes ni latentes pero comenta sus acciones.
- Efectos de sonido: Se derivan de las acciones presentes o latentes en la imagen aunque sus características sonoras aparecen alteradas por alguna razón significativa que de este modo es evidenciada.
 - Música: Actúa como comentario de la imagen, sugiriendo ciertos subtextos.

Las **imágenes** proyectadas o emitidas pueden, asimismo, establecer tres **relaciones** primarias con los **sucesos que se desarrollan sobre el escenario**. En primer lugar, se puede establecer una **relación armónica** en la que se construya un continuo significativo y expresivo del que formarán parte por igual los elementos que pertenecen al mundo de lo proyectado o emitido y de la representación. De este modo, las imágenes no llamarán la atención por sí mismas y apoyarán la creación del ilusionismo escénico y su generación de mecanismos de identificación emocional en el espectador. Por el contrario, también se puede instaurar una **relación de oposición** entre lo que presentan las imágenes y lo que sucede sobre las tablas. Esta contradicción suele buscar la construcción de nuevos horizontes significativos y expresivos que trascienden ambos mundos y, por regla general, despiertan en el espectador ciertos mecanismos extrañadores que fomentan su conciencia crítica ante lo mostrado. Por último, y al igual que sucedía con el sonido, las imágenes pueden tener una **relación suplementaria** en la medida en que aporten una información adicional. En este caso, las imágenes no pasan desapercibidas, como en el primer caso, pero tampoco se colocan al mismo nivel de lo escenificado, como en el segundo. La imagen es subsidiaria de lo que se presenta sobre el escenario dotando al espectador de informaciones, matices y puntos de vista que aumentan el conocimiento que posee del universo de la representación.

Terminamos aquí nuestra propuesta de un marco taxonómico que sea útil para establecer la amalgama de posibilidades que presenta la introducción de imágenes, proyectadas o emitidas, en el marco de un espectáculo teatral. Esperamos que en el futuro se hagan otras tentativas que complementen, amplíen e incluso rechacen la nuestra, en busca de expandir el horizonte de capacidades que ya desde tiempos remotos ha ido estableciendo la conjugación de lo audiovisual y lo escénico.

■ BIBLIOGRAFÍA

- BAUGH, Christopher (2004). *Theatre, Performance and Technology*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- BANHAM, Martin (1998). *The Cambridge Guide to the Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BLAS BRUNEL, Alicia-E (2001). «La poética de la tecnología», *ADE Teatro*. N.º 86. Julio-septiembre.
- BLAS BRUNEL, Susana (2001). «Sombras y reflejos en el espacio escénico: de las sombras chinescas al holograma», *ADE Teatro*. N.º 86. Julio-septiembre.
- BLOSSOM, Roberts (1966). «On Filmstage», *Tulane Drama Review*. Vol. 11. N.º 1. Otoño.
- BREWSTER, Ben y JACOBS, Lea (1997). *Theatre to Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- BROCKETT, Oscar G., y HILDY, Franklin J. (1999). *History of the Theatre*. Octava Edición. Boston: Allyn and Bacon.
- BROCKETT, Oscar G., y FINDLAY, Robert (1991). *Century of innovation*. Segunda Edición. Boston: Allyn and Bacon.
- BRECHT, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BROADHURST, Susan y MACHON, Josephine (Eds.) (2006). *Performance and Technology*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- BURIAN, Jarka M. (1976). «E. F. Burian: D34-D41», *The Drama Review*. Vol. 20. N.º 4. Diciembre.
- BURIAN, Jarka M. (1971). *The Scenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press.
- COHEN, Milton J. (1966). «Film in Space Theatre», *Tulane Drama Review*. Vol. 11. N.º 1. Otoño.
- CHEN, Fan Pen (2003). «Shadow Theaters of the World», *Asian Folklore Studies*, Vol. 62.
- Diccionario de autoridades (1726-1739)*. Madrid: Real Academia Española. Seis tomos. (Existe una edición facsímil publicada en tres tomos por la Editorial Gredos en 1990).
- DIEZ, Emeterio (2000). «Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión». *Acotaciones*. N.º 5. Julio-diciembre.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2005). *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. Madrid: UCM. Esta tesis doctoral posteriormente se ha reelaborado y publicado en DOMÉNECH RICO,

-
- Fernando (2007). *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*. Madrid: Fundamentos.
- GIANNACHI, Gabriella (2004). *Virtual Theatres. An Introduction*. Londres: Routledge.
- GOLDBERG, Roselee (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- GRAHAM, Dan (1972). «TV Camera/Monitor», *The Drama Review*. Vol. 16. N.º 2. Junio.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2005). «Una conversación con Robert Lepage a la hora del té», *ADE-Teatro*. N.º 106. Julio-Septiembre.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2006). «Tecnofilias y tecnofobias», *ADE-Teatro*. N.º 109. Enero-Marzo.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2006). «Influencias discursivas del teatro norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX en la formulación del cine clásico de Hollywood», en *Cinema i teatre: influències i contagis*. Gerona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol y Ajuntament de Girona.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2007). *De las tablas al celuloide. Trasvases discursivos del teatro al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*. Madrid: Fundamentos.
- ISRAEL, Robert (1972). «Theme and Variations», *The Drama Review*. Vol. 16. N.º 2. Junio.
- JONAS, Joan (1972). «Organic Honey's Visual Telepathy», *The Drama Review*. Vol. 16. N.º 2. Junio 1972. Págs. 66-74.
- JONG, Constance de. «Organic Honey's Visual Telepathy», *The Drama Review*. Vol. 16. N.º 2. Junio.
- KIRBY, Michael (1966). «The Uses of Film in the New Theatre», *Tulane Drama Review*. Vol. 11. N.º 1. Otoño.
- LAVOCAT, Françoise y LECERCLE, François (Dir.) (2004). *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MCELROY, Steven (2007). «El teatro le arrebató al cine un poco de su magia», *The New York Times. Una selección semanal ofrecida por El País*.
- MELENDRES, Jaime (2005). «Pantallas», *ADE-Teatro*. N.º 106. Julio-Septiembre.
- MOHLY-NAGY, Lászlo (1999). «Teatro, circo y variedades», en SÁNCHEZ, José A. (Ed.). *La escena moderna*. Págs. 191-197. Madrid: Ediciones Akal.

-
- MORALES ASTOLA, Rafael (2003). *La presencia del cine en el teatro*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- NICOLL, Allardyce (1977). *El mundo de Arlequín*. Barcelona: Seix Barral.
- PARKER, W. Oren; WOLF, R. Craig; BLOCK, Dick (2003). *Scene Design and Stage Lighting*. Octava Edición. Belmont: Wadsworth.
- PAZ GAGO, José María (2006). «La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI», en ROMERA CASTILLO, José (Ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- PILBROW, Richard (2000). *Stage Lighting Design*. Nueva York y Hollywood: Design Press.
- PISCATOR, Edwin (2001). *El teatro político*. Hondarribia: Hiru.
- PONS I BUSQUET, Jordi (2002). *El cine. Historia de una fascinación*. Gerona: Fundació Museu del Cinema y Ajuntament de Girona.
- ROBINSON, David (1993). *Iconography of the Magic Lantern 1420-1880*. Londres: The Magic Lantern Society.
- RÜLICHE-WEILER, Käthe (1982). *La dramaturgia de Brecht*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- SÁNCHEZ, José A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Segunda edición corregida y aumentada. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SASSONE, Ricardo (2005). «Inscripción de la escena teatral en el contexto de la escena “neotecnológica”», *ADE-Teatro*. N.º 106. Julio-Septiembre.
- SILBERMANN, Marc (ed.) (2001). *Bertolt Brecht on Film & Radio*. Londres: Methuen.
- SUAREZ, Lluïsa (2006). «L’us del cinema en les representacions teatrals anteriors a 1910», en *Cinema i teatre: influències i contagis*. Gerona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol y Ajuntament de Girona.
- SVOBODA, Josef (1966). «Laterna Magika», *Tulane Drama Review*. Vol. 11. N.º 1. Otoño.
- THENON, Luis (2005). «Las dramaturgias y el desafío tecnológico», *ADE-Teatro*. N.º 106. Julio-Septiembre.
- THOMSON, Peter y SACKS, Glendyr (eds.) (1998). *Introducción a Brecht*. Madrid: Ediciones Akal.
- URSINI URSIC, Giorgio (ed.) (1998). *Josef Svoboda, Scenographer*. París: Union of the Theatres of Europe.

-
- VV. AA. (2006). *Cinema i teatre: influències i contagis*. Gerona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol y Ajuntament de Girona.
- VAGLIO, Fulvio (1996). «Actores, personajes y tecnología: Apuntes sobre el “Teatro Tecnológico”», *Razón y Palabra*. N.º 2. Año 1. Marzo-abril.
- VARDAC, A. Nicholas (1949). *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. Nueva York: Da Capo Press, Inc.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1973). *Los grandes nombres del cine*. Barcelona: Editorial Planeta. Vol. 2.
- WALNE, Graham (1995). *Effects for the Theatre*. Londres: A & C Black.

■ ILUSTRACIONES

- Figura 1.** Linterna mágica recogida por Athanasius Kircher en *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671). Reproducida en ROBINSON, *op. cit.*, p. 14.
- Figura 2.** Dibujo recogido por Giovanni Da Fontana en su *Liber Instrumentorum: Codex Monacensis Iconogr.* (1420). Reproducido en ROBINSON, *op. cit.*, p. 6.
- Figura 3.** Grabado que muestra un espectáculo de linterna mágica y a tres trotamundos linternistas (*De Tover Lantaren*, 1750). Reproducido en ROBINSON, *op. cit.*, p. 20.
- Figura 4.** Fantasmagoría de Robertson en 1797 (*Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*, 1833). Reproducida en PONS I BUSQUET, *op. cit.*, p. 54.
- Figura 5.** *Eidophusikon* de Philip Jacques DeLoucherbourg (Edward Francis Burney, 1792). Reproducido en <http://www.acmi.net.au/AIC/eidophusikon.gif>.
- Figura 6.** Diorama de Louis-Jacques Daguerre. Reproducido en PONS I BUSQUET, *op. cit.*, p. 97.
- Figura 7.** Dibujo en sección del panorama de Robert Fulton (1799). Reproducido en PONS I BUSQUET, *op. cit.*, p. 96.
- Figura 8.** Grabado realizado por Jules de Granpré (Jules Beaujoint) representando el Fantasma de Pepper (*Le Magicien moderne*, 1878). Reproducido en ROBINSON, *op. cit.*, p. 69.
- Figura 9.** Fotografía del montaje de Piscator de *Olas de tempestad* de Alfons Paquet (Volksbühne, 1926). Reproducida BROCKETT y FINDLAY, *op. cit.*, p. 243.
- Figura 10.** Pantallas múltiples en la escenografía de *¡Eh, qué bien vivimos!*

de Toller diseñada por Traugott Müller para el montaje de Piscator (Teatro Piscator, 1927). Reproducido en <http://homepages.tesco.net/~theatre/tezzaland/webstuff/piscator.html>

Figura 11. Fotografía del montaje de Burian de *El despertar de la primavera* de Wedekind (1936). Reproducida en BURIAN, *op. cit.*, p. 115.

Figura 12. Planta de la escenografía del montaje de Burian de *El despertar de la primavera* de Wedekind (1936). Reproducida en BURIAN, *op. cit.*, p. 114.

Figura 13. Cuadro realizado por Pablo Iglesias Simón.