

Espacios y materialidades: Diálogos contemporáneos entre el cine y el teatro

Spaces and Materialities:
Contemporary Dialogues between Cinema and Theatre

M^a NIEVES MORENO REDONDO^a
Escuela Universitaria de Artes TAI

JORGE SALA^b
CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes

En los últimos años, las artes audiovisuales y escénicas han desarrollado un abanico de estrategias innovadoras que revitalizaron un diálogo iniciado hace más de un siglo. Aunque resulte una obviedad recordar que las alianzas y contagios estuvieron presentes tempranamente, desde la aparición del nuevo medio, estos fueron adoptando distintos matices e intensidades a lo largo del tiempo. En este sentido, esbozar un somero repaso por su historia permitirá comprender de mejor manera el carácter diferencial asumido por estos intercambios en las últimas décadas. El cine, carente inicialmente de una identidad propia, buscó nutrirse de las más diversas prácticas artísticas, periodísticas, deportivas y científicas. Como un gesto inaugural cuyo impacto resonará hasta el presente, la libertad con la que el cine se acercó a otras esferas simbólicas puso al descubierto su enorme capacidad de deglución e introyección de cualquier campo pretérito o inmediato. Este atributo, que Miriam Hansen caracterizaría como

[a] **M^a NIEVES MORENO REDONDO** es docente titular en la Escuela Universitaria de Artes TAI de Madrid en el Grado de Cinematografía y Nuevos Medios. Doctorada por la Universidad Autónoma de Madrid en el programa de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, así como Graduada en Dramaturgia y Estudios Asiáticos, ha disfrutado de diferentes becas internacionales que le han permitido desarrollar su investigación en Japón en el campo del teatro y del cine japonés. En los últimos años y en colaboración con el Grupo de Investigación de Asia de la Universidad Complutense de Madrid desarrolla su investigación en el campo del cine contemporáneo japonés en relación con la ecología.

[b] **JORGE SALA** es Profesor Adjunto a cargo de la materia *Historia del Cine II (Cine moderno y contemporáneo)* en la Universidad de Buenos Aires y Jefe de Trabajos Prácticos de *Estudios Curatoriales I (Introducción a la curaduría)* en la Universidad Nacional de las Artes. Es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires e Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) de Argentina. Es autor del libro *Escenas de ruptura, Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta* (2020, UNQ). Sus líneas principales de trabajo abordan las múltiples formas de intermediaridad presentes en el audiovisual contemporáneo, con particular interés en el estudio de los intercambios que dicho medio establece con las artes escénicas.

una «voracidad intertextual»¹ es, sin lugar a duda, una marca diferencial originaria que revela el papel protagonista de las relaciones intermediales. Continuando con la metáfora alimenticia inaugurada por Hansen, puede afirmarse que la condición omnívora que el cine de los orígenes enarbó al momento de apelar indiscriminadamente a las fuentes más variopintas tuvo en los procedimientos emanados desde los escenarios uno de sus platos predilectos. Y más aún, como una suerte de ingredientes ineludibles, las estrategias formales procedentes de las artes vivas (el teatro, la danza, la performance) continuaron realizando aportaciones de distinto calibre a las prácticas audiovisuales en todas las etapas de su desarrollo.

Más allá de los innumerables ejemplos de reescrituras filmicas de piezas dramáticas, con toda seguridad, la expresión más fácilmente palpable del intercambio disciplinar en cuestión, sobresalen otros aspectos formales sobre los que se asentó este diálogo con una recurrencia notable. Esos elementos no solamente fueron depositarios de los cruces, sino que, en un sentido contrario, se perfilaron como zonas a través de las cuales se buscó obtener todo contacto interartístico con vistas a la reivindicación de la autonomía y especificidad de los campos. Las múltiples elecciones implementadas para la materialización del espacio-tiempo en los relatos, el rol asignado a la palabra y los diálogos y, no menos importante, las decisiones, soterradas o explícitas, asociadas con el trabajo actoral —desde las técnicas implementadas a los mecanismos de construcción de autoimágenes públicas por parte de los intérpretes— adquieren una fuerza singular al ser analizados desde una lupa intermedial. Varias de las técnicas desarrolladas por Méliès o Griffith, al igual que la asimilación del espacio profilmico con el *teatro alla italiana* y el carácter recitativo del primer cine sonoro son huellas para nada ambiguas de los préstamos concedidos por la escena a la pantalla. Ahora bien, si en la etapa silente o en la mayoría de las producciones de los años treinta la adopción de procedimientos de raigambre teatral aparecía como un factor evidente, esta no desaparece o se minimiza con el advenimiento del cine moderno. Como ejemplos, basta con observar el giro copernicano que significó la incorporación a la pantalla del método Strasberg, asumido rápidamente como escuela actoral dominante; o bien la sistemática puesta en práctica del efecto de extrañamiento brechtiano (*Verfremdungseffekt*) implementado por algunos de los referentes de las nuevas olas de los sesenta (Godard, Chytilová, Fassbinder, Rocha); o prestar atención a la sobreteatralización de los films cultivada por algunos cineastas ligados a las modalidades neobarrocas imperantes en los años ochenta y noventa (Jarman, Russel, Greenaway, Solanas, entre otros).

Las diversas posibilidades de materializaciones del espacio y el tiempo, del lugar de la palabra y de sus modos de enunciación, al igual que los problemas referidos a la práctica actoral fueron, por otra parte, las mismas herramientas de aquellos creadores ubicados ideológicamente en las antípodas del gesto celebratorio de las contaminaciones recíprocas entre el cine y el teatro². En este sentido, los tres aspectos mencionados dejan traslucir su cualidad bifronte. Si en su variante positiva estos fueron vehículos para la manifestación de familiaridad paterno-filial en la primera mitad del siglo XX y de hermandad horizontal con el advenimiento de la modernidad, en su reverso negativo fueron pensados como piedras angulares (o, más exactamente, unos altares sacrificiales) para la materialización de acciones parricidas / fraticidas.

El somero repaso por la historia de los intercambios escénicos / audiovisuales facilita establecer comparaciones entre el pasado y el presente. En este sentido, aún a sabiendas de que toda mirada «a vuelo de pájaro» adolece de una incompletud sinto-

[1] Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Harvard University Press, 1991), p. 92.

[2] El ejemplo más extremo es el de Robert Bresson. En su obra filmica y, más específicamente, en sus *Notas sobre el cinematógrafo* se manifiesta su profundo desprecio por el teatro y por los actores procedentes de este medio. Un odio visceral sintetizado en la frase «La terrible costumbre del teatro». Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (Madrid, Biblioteca Era, 1979), p. 12.

mática, el señalamiento efectuado sobre un conjunto de formulaciones intermediales previas abre una vía para probar, por contraste, la idea primigenia que sirvió como impulso para la construcción de este dossier. Partimos de la siguiente caracterización sobre el presente: entendemos que el nuevo siglo, de una manera más intensa durante la última década, dio a conocer unas formas inéditas de intercambio entre los escenarios y la pantalla. Esta transformación asume un sesgo radical de distanciamiento con relación al pasado, fundamentalmente por el hecho de que su singularidad no estuvo restringida a la emergencia de unos procedimientos formales originales —algunos de los cuales serán abordados en los cuatro artículos incluidos en este monográfico—. Además de dar a conocer unos procedimientos, es decir, a unas características de tipo estético, el nuevo milenio trajo consigo dos cuestiones que tuvieron un fuerte impacto en lo que atañe a lógicas del intercambio. La primera de ellas remite a la diseminación y convergencia de las tecnologías digitales surgidas en años recientes; la segunda, por su parte, remite a un problema nodal de lo intermedial. Nos referimos a la difuminación o bien la directa eliminación de los límites disciplinares impulsada por la asunción de la posautonomía.

En relación con el primer punto, el siglo XXI obligó a cambiar el modo de enunciación utilizado en los párrafos anteriores en los que se aludía a los vasos comunicantes entre la escena y la pantalla. El vertiginoso desarrollo de los nuevos medios digitales demandó la incorporación del plural. A partir de los últimos años es imposible no hablar de «pantallas». En un corto lapso, la relación de los espectadores con las imágenes en movimiento experimentaría modificaciones sustanciales. Al engrosamiento de los dispositivos de visionado —*tablets*, ordenadores y teléfonos móviles— se adhirió el nacimiento de nuevas tecnologías de transmisión de las imágenes. En este sentido, la aparición del *streaming* implicó un indudable punto de quiebre en lo que refiere a los mecanismos de recepción experimentados hasta entonces.

La diseminación de dispositivos que implican, a su vez, la coexistencia simultánea de diversas modalidades de recepción de las mismas imágenes se presenta como una cualidad diferencial propia de estos tiempos. Si, en el pasado, lo intermedial tomaba cuerpo bajo la forma de un encuentro «cara a cara» entre dos disciplinas que detentaban unos límites más o menos definidos, esta relación debió asumir las particularidades propias de un contacto multidireccional. Por otra parte, el desarrollo del *streaming* que posibilita las transmisiones en directo estableció un impacto notable en lo que refiere a las prácticas escénicas. Tomando distancia de las formas de registro audiovisual desarrolladas hasta entonces, el teatro, la danza o la performance recurrieron a la nueva tecnología debido a que esta no obligaba a resignar la importancia otorgada a la inmediatez de las acciones, uno de los rasgos característicos de todo espectáculo realizado «en vivo».

En cuanto al segundo punto referido al impacto de la postautonomía para la articulación de los vínculos intermediales formulados por unas prácticas que, con matices sostuvo un vínculo histórico de cercanía y distancia, el cual estuvo amparado justamente por la presencia de unos límites preclaros.

Hicimos mención con anterioridad a la condición bifronte que permitía observar cómo el espacio, el diálogo y la actuación podían adoptar indistintamente formas antinómicas que posibilitaban, tanto un reconocimiento abierto del parentesco con lo teatral o, por el contrario, asumir unos rasgos a un rechazo de todo contacto. En este sentido, la disputa de dichas posiciones enfrentó, parafraseando groseramente las ideas de Umberto Eco, a aquellos cineastas divididos entre apocalípticos o integrados con relación a sus perspectivas con relación a la intermedialidad.

El territorio en disputa —y, por tanto, la zona común movilizadora de las ideas— la puesta en escena. Su importancia remite, en primer lugar, al hecho de que esta constituye una zona común tanto para el audiovisual como para el teatro, la danza o la performance. Pero, además, la *mise-en-scène* operó como el campo de batalla en gran parte de las reyertas que las disciplinas en cuestión enfrentaron durante el siglo pasado. La llegada del cine y su rápida aceptación por parte del público funcionaron como efectivos acicates que motorizaron la mayor revolución vivenciada en el ámbito teatral³. El abandono de la primacía del texto dramático en beneficio del lugar protagonista que asumirán los directores, la sistematización de teorías alrededor de la actuación y, sobre todo, la sistematización de reflexiones sobre los mecanismos de construcción de los espectáculos. Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht y otros fueron los artífices de un cambio que dejó de lado (solo parcialmente) la tiranía del texto dramático por la multiplicación de maneras de comprender la puesta en escena y sus características disciplinares intransferibles. En otro sentido, la puesta en escena fue nuevamente protagonista de las transformaciones provocadas durante los prolegómenos de la modernidad cinematográfica⁴. La política de los autores y, más específicamente, la aparición de algunos textos revulsivos y sugerentes firmados por Alexander Astruc, François Truffaut o Michel Mourlet cimentarían las bases del cambio. En ellos, así como en la mayor parte de los textos firmados por los futuros cineastas de la *nouvelle vague* impera una decisiva voluntad de desprendimiento de las raíces literarias y teatrales en beneficio de la importancia otorgada a las estrategias espectaculares conjugadas por los films. Nuevamente, al igual que lo que sucedió en el teatro, la primacía otorgada a la puesta en escena significó un parteaguas para la historia del séptimo arte.

Al tomar en cuenta que los reclamos de autonomía que el cine manifestó con relación al teatro (y viceversa) lo estaban tiñendo de una fragilidad estructural basada en el hecho de que, aun cuando reivindicaran la presencia de determinados rasgos distintivos, estos se recortaban sobre un trasfondo común que, más que facilitar el surgimiento de lo distintivo, terminaba por resaltar los puntos de encuentro.

Esto no significa en modo alguno que el cine y el teatro deban ser pensados como hermanos siameses incapaces de separarse. En la larga historia de sus intercambios existieron momentos de mayor intensidad sucedidos por instancias en las que la necesidad de contacto no aparece como una marca notoria. El lugar coincidente otorgado a la puesta en escena quizá sea una de las razones que expliquen la facilidad con la que estas se adaptaron con facilidad al aire de los tiempos, y que, por lo menos para el cine, sería un momento propicio para reactivar su voracidad intelectual, probablemente nunca olvidada.

Este número monográfico de *Secuencias* nos permite explorar cómo estas dinámicas parecen estar modificando tanto las narrativas audiovisuales como las formas de percepción en la producción artística contemporánea, poniendo especial énfasis en la intermedialidad, la materialidad y las estéticas «documentales». Los artículos que se presentan en este número profundizan en la relación entre cine, teatro, performance y la tecnología digital, subrayando las fuerzas que movilizan estas producciones: el encantamiento de la mirada, la atención a lo invisible, el deseo de experimentación y las interseccionalidades como recursos estéticos.

Uno de los focos de este volumen es la respuesta creativa de las artes escénicas y audiovisuales frente a la pandemia de COVID-19, especialmente en el contexto latinoamericano. Escrito por Carolina Soria con el título de «Narrativas teatrales en el sistema mediático actual: nuevas formas de intermedialidad en Latinoamérica»,

[3] Marco de Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II* (Buenos Aires, Galerna, 2005).

[4] Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena* (Buenos Aires, Colihue, 2013).

la autora nos acompaña a través de las plataformas y productos que se crearon en diferentes países de Iberoamérica como Argentina, Chile, Uruguay y Colombia al verse forzados a adaptar sus producciones teatrales al entorno digital, creando formas innovadoras de diálogo entre el teatro y el audiovisual digital y diferido. Proyectos como *Temporalio* o *Nuestro Teatro* ilustran cómo las plataformas de *streaming* y la televisión pública permitieron mantener vivo el campo de las prácticas escénicas, al mismo tiempo que abrían nuevas vías para la creación intermediaria. Este fenómeno, descrito y desarrollado en el texto bajo el paradigma de la «post serialidad», refleja un proceso de hibridación en el que las narrativas escénicas tradicionales se encuentran con las estructuras narrativas fragmentadas y dinámicas del audiovisual contemporáneo tanto en el ámbito televisivo como cinematográfico o digital.

En dicho contexto global de pandemia, las artes escénicas enfrentaron una disrupción sin precedentes debido a la imposibilidad de realizar actividades presenciales. Este fenómeno obligó a explorar y explotar nuevas formas de expresión a través de medios digitales, lo que originó las experiencias culturales intermediales sobre las que Soria profundiza en su artículo en el contexto latinoamericano, pero expandibles al resto de artistas que consideraron la referencialidad a los medios como una solución creativa en el momento de aislamiento. En este artículo se explora el impacto de dichas hibridaciones en la producción artística latinoamericana, con énfasis en cómo el teatro tradicional dialogó con medios como la televisión y las plataformas de *streaming* para reinventarse en un escenario global digital. Las producciones analizadas no solo reflejan la capacidad del arte para reinventarse en tiempos adversos, sino que también subrayan la importancia de estas convivencias mixtas como espacio de interacción entre las narrativas escénicas y las nuevas tecnologías. Carolina Soria nos invita a reflexionar sobre cómo las artes escénicas han traspasado las barreras del escenario físico para expandirse a nuevos formatos audiovisuales.

El trabajo de Óscar Cornago, «Colonizadores del mundo, queremos que todo nos hable. Poética de los reflejos», explora el concepto del «reflejo» no sólo como un concepto análogo a la imagen sino como una experiencia que implica una mirada, una superficie, una temporalidad. Un fenómeno estético y político al mismo tiempo, un tipo de mirada que activa transformaciones y redefine la relación entre el espectador y la obra.

Cornago, uno de los autores de habla hispana pioneros en el estudio de los cruces interartísticos presentes en la escena contemporánea, realiza aquí un recorrido por diversos campos que incluyen las artes visuales, exposiciones, archivos, video, cine y teatro. En este sentido, los reflejos son presentados como una operación en el tiempo que permite el paso de una forma a otra, constituyendo así una «política de la mirada». El artículo establece un diálogo entre el pasado y el presente, destacando cómo el video y la performance, el nacimiento de una unión que se inicia en los años sesenta y setenta, han sido asimilados por la tecnología digital actual. A lo largo del texto podemos ver ejemplos concretos de prácticas artísticas contemporáneas, como las obras del grupo colombiano Mapa Teatro, la directora argentina Beatriz Catani o el grupo español performativo Los Torreznos. A través de estas referencias, se examinan las tensiones y relaciones entre lo visible y lo invisible, así como la función de los reflejos como elementos que confunden, dispersan y cuestionan la identificación del espectador con la obra. Esta identificación del espectador a través de los reflejos de la memoria supondrá un proceso de «desarchivación», como indica el autor, donde los relatos se elaboran desde sus sombras y sus vacíos, en lugar de una recuperación

lineal y objetiva, que hace destacar la naturaleza errática del proceso memorístico. Una práctica que desafía las categorías tradicionales de composición de la mirada. A través del análisis de proyectos que van desde las artes visuales hasta el teatro y el cine, este texto nos invita a reflexionar sobre cómo las imágenes reflejadas no solo construyen un escenario visual, sino también una experiencia sensible y un diálogo entre pasado, presente y futuro.

Óscar Cornago destaca la influencia de la obra de Regina José Galindo, *Con tu propio espejo te quemaré los ojos*, en la que el reflejo se convierte en un arma para confrontar la memoria del público y su identificación con la historia de colonización. Esta pieza y otras mencionadas ilustran cómo los reflejos pueden ser instrumentos de crítica y transformación social, generando momentos de reflexión sobre la historia y la identidad e invitando al espectador de las diferentes disciplinas a reconsiderar su papel en la experiencia estética y la construcción de significado en el presente. Las obras de Mapa Teatro y los proyectos de archivo de la directora Beatriz Catani que examina el autor ofrecen ejemplos de cómo la memoria y la temporalidad se inscriben en la estética contemporánea a través del reflejo, desafiando la materialidad y la estabilidad del medio artístico. El video y la performance, asimilados por la tecnología digital actual, generan una intersección entre el espectador y el escenario que revela nuevas formas de percepción y acción. Estas dinámicas no solo actualizan el pasado, sino que lo reviven como un fenómeno presente y vivo, que interpela a las comunidades, los territorios, y los espectadores contemporáneos.

Asimismo, este número se adentra en las poéticas materiales y la ensoñación en el cine y las artes vivas, abordando cómo la materialidad de los objetos y las texturas generan nuevos tipos de relatos. El texto de Victoria Pérez Royo, «La ensoñación de la materia. Fuerzas que mueven las películas *The Boogie Woogie Ghost* y *Puebla* de María Jerez y Silvia Zayas», nos invita a un viaje sensorial donde los límites entre lo real y lo imaginario se desdibujan, revelando la fascinante capacidad del cine para activar los sentidos más allá de la visión. Esta exploración en lo cotidiano, en lo íntimo, y en las texturas de la materia, abre nuevos caminos para comprender el cine como un campo expandido que dialoga continuamente con las artes performativas y la experimentación estética. Un enfoque que desborda las fronteras disciplinarias tradicionales.

El análisis de Pérez Royo pone en primer plano el poder de lo material para generar sueños y experiencias poéticas que trascienden la visualidad convencional. Estas obras operan en un territorio donde lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginado, se entrelazan continuamente. Este diálogo entre las artes vivas, el cine y la performance crea un campo expandido de interacciones que transforman nuestra relación con los objetos y los fenómenos que nos rodean y experimentamos. Los filmes que la autora analiza proponen una revalorización de lo material y lo sensorial en el cine. En estas películas, el foco no está en la linealidad narrativa o en la acción dramática, sino en la interacción entre la cámara, los objetos y el espectador, creando una experiencia visual que oscila entre lo material y los diferentes modos de percepción. La capacidad de la materia para generar ensoñación y encantamiento, así como la atención a los detalles más íntimos y cotidianos, se convierte en el motor de una nueva forma de cine que explora los límites de la percepción y del lenguaje visual. La autora establece que las artes vivas no se limitan a un repertorio de técnicas o disciplinas, sino que se expanden experimentalmente hacia diferentes contextos guiadas por un deseo vital de comunicación. Algunas de las fuerzas que observa incluyen la seducción y

el encantamiento de la mirada, la atención a lo invisible, el deseo de incertidumbre y una compleja visión del mundo imaginativo. Estas fuerzas apuntan a una sensibilidad que abandona la noción de la excepcionalidad humana en sus modos de percepción y asimilación, posicionando la mirada humana como una entre muchas. El enfoque de la autora no es puramente disciplinar, sino que se centra en las fuerzas y deseos que movilizan la creación de estas obras, abarcando no solo el cine, sino también otras piezas escénicas, exposiciones y conferencias de artistas relacionados en el ámbito de las artes vivas.

Uno de los conceptos clave que la autora desarrolla es la «mirada geológica», que sugiere una observación más profunda de la materia en su contexto natural. Este tipo de mirada se aleja de la visión antropocéntrica y busca comprender la materia como un ente que también sueña y reflexiona sobre su existencia. La experiencia visual en las películas invita a una reconfiguración de la percepción, donde lo que se ve se convierte en un punto de encuentro entre lo humano y lo no humano. Las películas de Jerez y Zayas invitan a contemplar lo que a menudo se pasa por alto. La observación de un objeto común, como una hogaza de pan, puede revelar la belleza y complejidad de lo más cercano, sugiriendo que la atención a los detalles cotidianos es fundamental para apreciar la abundancia de la vida.

Este monográfico de *Secuencias* se cierra con el artículo de María Luisa Ortega, «Documentalismos contemporáneos y narrativas judiciales: inflexiones sobre la construcción de la verdad en la escena y las pantallas españolas», donde se ponen de relieve las manifestaciones teatrales que han optado por llevar a escena lo que se denomina «prácticas de lo real». Estas prácticas se basan en la representación directa de documentos jurídicos, testimonios judiciales o relatos basados en casos reales, generando una forma de teatro documental que invita al espectador a reflexionar sobre la verdad, la justicia y las estructuras legales que rigen nuestras sociedades. En este tipo de teatro, los textos legales y los documentos oficiales se escenifican como parte de una performance que no solo presenta los hechos, sino que los interroga críticamente desde el plano estético y social. Estos ejercicios de recreación invitan a una interacción entre la ficción y la realidad, desafiando los límites entre lo escénico y lo documental. En este contexto, el cine y el teatro encuentran un terreno común en su capacidad de explorar lo real desde lo representacional. Obras que trabajan con textos jurídicos o prácticas judiciales traen a escena las tensiones que surgen al dramatizar los hechos reales, ofreciendo nuevas perspectivas sobre el papel del arte como mediador de la verdad y la ficción.

Más allá del sesudo desmontaje analítico que el artículo realiza sobre las particularidades escénicas de un conjunto de obras españolas que se efectuaron a partir de hechos resonantes, el texto presenta una genealogía erudita, no solo de la historia de los cruces entre el audiovisual y la escena a partir del documentalismo, sino sobre la tradición teórica desarrollada en torno a aquél. El texto explora aquellos trabajos que utilizaron los procesos judiciales como vehículos de denuncia y de reflexión social, destacando cómo las estrategias de lo real en comunicación con los dispositivos escénicos y audiovisuales permiten generar espacios de debate no solo sobre los hechos a los que se remiten sino además sobre los propios dispositivos de construcción y creación. Este espacio de representación de la justicia genera una nueva forma de hacer público el debate sobre el poder, la justicia o la construcción de la verdad en una época de medios masivos más allá de lo documental analizando diversas perspectivas y obras.

Ortega se interroga en el corpus elegido varios estructurantes de las piezas en cuestión. La potencialidad de ciertos sucesos / textos en constituirse como lugares de exploración de la memoria social y política; la apelación a la figura del retrato como mecanismo de construcción escénica; o bien el trabajo sobre los «juicios paralelos» que la opinión pública efectuó a contrapelo de los procesos concretos. Su recorrido, en definitiva, acentúa el papel preponderante que las llamadas prácticas de lo real asumen dentro de la escena contemporánea a la hora de observar los intercambios artísticos revisados en el monográfico, así como su impacto en el espacio performativo de lo teatral.

Especial atención merece la obra *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018), que toma como punto de partida el juicio por prevaricación contra el juez español Baltasar Garzón para convertirlo en un lugar de memoria donde víctimas y familiares de la represión de la dictadura franquista luchas por la verdad y la reparación a través de sus testimonios. La obra *Ruz/Bárcenas*, de Jordi Casanovas y Alberto San Juan, es otro ejemplo que dramatiza el testimonio del extesorero del Partido Popular Luis Bárcenas ante el juez Pablo Ruz en un contexto de corrupción política exponiéndose la tensión entre el poder político y la legalidad. Su paso a la adaptación cinematográfica, *B* (David Ilundáin, 2015), amplía la mirada del caso hacia fiscales y abogados, enriqueciendo así el retrato de un sistema político y judicial sometido a constantes tensiones y contradicciones.

Un trabajo, el de la autora, que nos acerca al documentalismo judicial en el teatro y en el cine con el objetivo de crear un espacio crítico de resistencia cultural frente a las estructuras de poder reafirmando el potencial del documentalismo como medio de intervención política y social.

Los artículos reunidos en este número de *Secuencias* ofrecen una reflexión crítica sobre cómo el cine, el teatro y las artes vivas están redefiniendo sus prácticas a partir de un enfoque intermedial, documental y sensorial. Las fuerzas que impulsan estas producciones —como el deseo de incertidumbre, la curiosidad por lo cotidiano, y la experimentación con los límites de lo real— nos invitan a repensar el papel del arte en un mundo mediado por la tecnología, las estructuras jurídicas y la interconexión de lenguajes artísticos. Este volumen propone, en última instancia, un recorrido por las nuevas narrativas, materialidades y prácticas documentales contemporáneas y cómo estas transformaciones están dando forma a una nueva era en las artes audiovisuales y performativas.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena* (Buenos Aires, Colihue, 2013).
BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo* (Madrid, Biblioteca Era, 1979).
DE MARINIS, Marco, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II* (Buenos Aires, Galerna, 2005).
HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Harvard University Press, 1991).