

LA MIRADA FEMENINA EN LOS *LIVE CINEMA SHOWS* DE  
KATIE MITCHELL

MARÍA CADEVILLA

*Universidad Internacional de La Rioja y Universidad Europea de Madrid*

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

Dan Rebellato

[Fowler, 2019: 49]

KATIE MITCHELL (HERMITAGE, 1964) me comentaba en una entrevista previa al estreno de *Orlando* (2019) su abisal atracción hacia lo imposible, hacia todo aquello que empuje la forma teatral más allá de su zona de confort, expresión en boga que encierra esa pulsión intrínsecamente humana hacia la autoconservación, hacia la preservación del *status quo* a cualquier precio. Contra esta tendencia complaciente, que no pocas veces esconde un afán protector de los privilegios de las minorías, se alza la voz feminista de una de las creadoras más influyentes de la escena contemporánea. La directora no concibe el teatro sin catarsis, como efecto purificador y liberador que incite a la compasión o al horror ante las atrocidades pasadas y presentes, siempre con el propósito de conectar al espectador teatral con su propia sensibilidad y su pensamiento crítico como herramientas de cambio.

Mitchell también siente la responsabilidad de acercar el teatro a las nuevas generaciones, es decir, hacer que sea un reflejo de su particular manera de percibir la realidad. Este interés se ma-

nifiesta al dirigir la comunicación hacia un espectador inmerso en la cultura de la imagen, ávido de experiencias que espoleen sus sentidos, su capacidad crítica y emocional, acostumbrado al tempo acelerado del montaje cinematográfico, a la fragmentación y a la simultaneidad de estímulos, entre otros. Con tal fin, idea una fórmula innovadora en el seno del teatro multimedia: los *live cinema shows*, montajes teatrales de la realización cinematográfica en directo.

### 1. EL TEATRO MULTIMEDIA

Antes de proseguir con el estudio, se precisa aclarar una terminología reciente en el terreno de las creaciones que utilizan los audiovisuales en su producción. El teatro multimedia se presenta como aquel espectáculo donde el signo audiovisual forma parte inherente de la construcción de sentido. Resulta de especial interés el concepto de *remediation*, elaborado por Jay David Bolter y Richard Grusin, para referirse a aquella fusión en la que hay representación de un medio en otro medio, de manera que se incide en la interacción de los medios audiovisuales en la puesta en escena [1999: 66]. Según Abuín González, el grado de *remediación*<sup>3</sup> alude al tipo de relación que se establece entre los dos medios, que puede ser de tributo o de competencia. El tributo acontece cuando el medio audiovisual imita al tradicional, de manera que se favorece la transmisión del medio antiguo sin entrar en oposición con él, apostando por su transparencia en la opción estética del director. La competencia es más agresiva compositivamente, ya que el nuevo medio entra en pugna con el antiguo, absorbe parte de sus elementos constitutivos y ocupa su lugar en la producción final, como estrategia estética que aboga por la multiplicidad, provocando una experiencia simultánea en el espectador [Villanueva, 2014: 19]. En palabras de Abuín González:

---

<sup>3</sup> Abuín González aporta su propia nomenclatura a los conceptos sajones referentes a la mixtura de lenguajes.

La *remediación* presentaría dos estilos visuales: la *hipermediación* (*hypermediacy*), que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio; y la *inmediación* (*transparent immediacy*), que pretende de aquel que olvide la presencia del medio y acepte la convención según la cual está de verdad ante los objetos representados.

Desde el punto de vista epistemológico, *inmediación* equivale a ausencia de mediación (o apariencia de ausencia): un medio es capaz de borrarse y desaparecer para el espectador, que puede contemplar los objetos directamente; *hipermediación* significaría, por el contrario, opacidad y consciencia del medio (el reconocimiento por parte del espectador de que el mundo se percibe a través de un filtro mediático). Desde una perspectiva psicológica, la *inmediación* y la *hipermediación* coinciden en querer crear la impresión de autenticidad, aunque en el segundo caso la experiencia de lo real pasa por la aceptación y toma de consciencia de la lógica y las convenciones del medio [2008:36].

La competencia, por tanto, constituye el caso particular en el teatro multimedia de Katie Mitchell. La recepción es simultánea, pues es el espectador quien elige donde depositar su mirada, si en la película proyectada o en el proceso para llevarla a cabo. Tal y como desarrolla Picon-Vallin, la fotografía proyectada, la imagen cinematográfica y el video abolen el punto de vista único del teatro, pues permiten al espectador tener una perspectiva plural de aquello que observa [1998: 27]. En *The Forbidden Zone* (2014), por citar un ejemplo, mientras que en la pantalla se alternan los suicidios de sus protagonistas mediante la técnica de montaje, en el escenario el espectador es testigo de su interpretación simultánea a la derecha e izquierda del espacio escénico respectivamente. Existen dos niveles de información semántica que conviven en el teatro multimedia de Mitchell: por un lado, la pantalla recoge aquellos signos que tienen un claro referente real; y por el otro, sobre el escenario, la directora desarrolla una poética propia, cuyos signos no tienen una equivalencia con lo cotidiano. Sostiene Fischer-Lichte:

Mientras que en el teatro realista-psicológico desde el siglo XVIII se defendía insistentemente que el espectador debía percibir el cuerpo del actor únicamente como cuerpo del personaje (...), en el

teatro contemporáneo se juega con la multiestabilidad perceptiva. El interés se centra en el instante en que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje de ficción y viceversa, cosa que ocurre según sea el cuerpo del actor o el personaje de ficción el que esté en el primer plano centrando la atención [2011: 182-183].

El espectador de las propuestas multimedia de Mitchell se encuentra en el umbral entre ambas percepciones, como elemento activo de una experiencia estética y emocional. No obstante, a pesar de la simultaneidad de estímulos a la que este es sometido, es siempre Katie Mitchell quien decide qué perspectivas se le ofrecen en la proyección, incluso qué partes del escenario quedan a la vista de este. Es frecuente, por ejemplo, que, en algunos momentos y para grabar ciertas secuencias, oculte la acción escénica mediante el uso de paneles que literalmente conforman la cuarta pared<sup>4</sup> naturalista. De ahí que prevalezca siempre su mirada, consecuencia de su núcleo de convicción dramática como columna vertebral de la escenificación.

## 2. LOS LIVE CINEMA SHOWS

Los escenarios europeos actuales revelan las más variadas propuestas multimedia, haciendo acopio de las posibilidades que las nuevas tecnologías ofrecen a sus creadores en favor de la narratividad y de la comunicación con el espectador contemporáneo. En este contexto se pueden distinguir principalmente dos fórmulas: el uso de material pregrabado y la edición en directo de la imagen proyectada. Dentro de este segundo bloque, surge en la primera década del siglo XXI una novedosa técnica teatral que ostenta los medios audiovisuales de creación — cámaras y operadores, pértigas, regidores o despliegue *Foley*<sup>5</sup> de creación de sonido en directo, entre otros — como elemento principal de la escenificación, y en la que el espectador es testigo de la producción cinematográfica.

---

<sup>4</sup> Convención teatral de que existe una cuarta pared que separa la acción del espectador y del patio de butacas.

<sup>5</sup> Los efectos *Foley* son aquellos que buscan la recreación de sonidos que por diversos motivos no pudieron ser recogidos en el momento de la grabación audiovisual de la escena.

Es la directora británica, Katie Mitchell (Hermitage, 1964) la promotora de la conceptualización y sistematización de los denominados *live cinema shows*, sobre los que es preciso detenerse a fin de completar el estudio de la evolución del teatro multimedia contemporáneo. Si bien la directora se suma a una corriente contemporánea que no ha dejado de experimentar con la proyección de imágenes en directo — véanse Guy Cassiers, Frank Castorf, Christiane Jatahy, Ivo van Hove o Milo Rau — no son ya pocos los directores de escena que recogen el testigo multimedia de las aportaciones de Mitchell para contar sus propias historias. El francés Cyril Teste y su Collectif MXM lo denominan *performance filmique*, no obstante, a pesar de que Teste le imprime su propia visión existencial, son las técnicas de grabación, montaje y postproducción, creadas a partir de los *live cinema shows*, la estructura que cimienta su trabajo multimedia. El también francés Julien Gosselin, junto a su compañía, *Si vous pouviez lécher mon coeur*, se arriesga con la omnipresencia cinematográfica en espectáculos multimedia de larga duración, demostrando que esta sistematización es igualmente válida a tres bandas y con tres grandes pantallas elevadas sobre el deslumbrante escenario del Odéon Théâtre de Paris, dejando así patente la sobresaliente aportación multimedia de los *live cinema shows* sobre los escenarios europeos del siglo XXI.

Lo caracteriza a los *live cinema shows* del resto de propuestas multimedia son tres puntos: en primer lugar, la fragmentación fabular; en segundo lugar, la forma en la que se disloca el acto de la representación del producto final para resaltar el artificio que existe detrás de la ficción; y, por último, la interpretación naturalista y desdoblada de personajes. Esta técnica de escenificación se manifiesta en todos los elementos que componen el espectáculo, desde la dramaturgia textual y espacial, hasta la dirección de actores. La paradoja radica en el valor intrínseco de un naturalismo fragmentado que termina de elaborarse en la recepción teatral, sirviéndose de la tecnología punta escénica y cinematográfica en aras de la narratividad, sin perder de vista la recepción teatral de la escenificación.

Desde que Mitchell comenzó su andadura como directora en 1983, ha realizado, hasta la fecha, más de 80 montajes teatrales y

20 de ópera. No obstante, son 14 las escenificaciones multimedia sobre las que versa este artículo: *Olas* [*Waves*] (2006); *Tentativas de su vida* [*Attempts on her Life*] (2007); *...algún rastro de ella* [*...some trace of her*] (2008)<sup>6</sup>; *El concierto* [*Wunschkonzert*] (2009); *La señorita Julia* [*Fräulein Julie*] (2010); *Anillos de Saturno* [*Die Ringe des Saturn*] (2012); *Viaje a través de la noche* [*Reise durch die Nacht*] (2012); *El papel de pared amarillo* [*Die Gelbe Tapete*] (2013); *Mala suerte* [*Wunschloses Unglück*] (2014); *La zona prohibida* [*The Forbidden Zone*] (2014); *Viajando sobre una pierna* [*Reisende auf einem Bein*] (2015); *Sombra (Eurídice habla)* [*Schatten (Eurydike Sagt)*] (2016); *El mal de la muerte* [*La maladie de la mort*] (2018); y *Orlando* (2019)<sup>7</sup>.

Después de 14 años de investigación multimedia sobre los escenarios, la mezcla de lenguajes se ha desarrollado hasta alcanzar una técnica propia, singular y compleja en la que se distinguen con claridad dos etapas en su evolución: por un lado, una experimental en Inglaterra; y por el otro, la consolidación de lo que denomina como los *live cinema shows*, que inicia su desarrollo en Alemania a partir de la programación de *Wunschkonzert* (2009) en el Berliner Theatertreffen. Desde lo que Lyn Gardner describía como «una nueva forma de arte» (2006) tras el estreno de *Waves* (2006) en el National Theatre, Mitchell no ha dejado de experimentar, con mayor o menor éxito, en torno a la síntesis entre la escena y la pantalla. Heredera de una corriente que se remonta al teatro de Emil Burian, quien conjuga el valor poético de la proyección audiovisual con la interpretación rigurosa de la dramaturgia literaria y espectacular, la creadora aún en sus escenificaciones el estudio del texto naturalista y el método de las acciones físicas de Stanislavski con la deconstrucción dramática y las técnicas propias del lenguaje audiovisual, desbordando las finalidades propuestas hasta ahora con el empleo de los medios.

---

<sup>6</sup> Se ha optado por utilizar el mismo formato, con puntos suspensivos y letras minúsculas, que utiliza la producción para dar título a la pieza en el programa de mano de su estreno.

<sup>7</sup> La mayoría de las escenificaciones han tenido traducción inglesa, francesa y alemana, por lo que la traducción de los títulos al castellano es propia. A partir de aquí, se utilizará el título original del estreno o, en su caso, de la dramaturgia.



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

### 3. EL NATURALISMO FEMINISTA

En el teatro multimedia de Mitchell existe una firme voluntad de ofrecer al espectador la mirada de los personajes, oprimidos por las estructuras de poder imperantes, a través de la experiencia de sus protagonistas. A medida que Mitchell consolida su carrera, para la que va a encontrar un mayor apoyo en Alemania, la experiencia le otorga la seguridad suficiente para no temer alzar su voz desde la denuncia propia del feminismo [Enright, 2016]<sup>8</sup>. Si su medio ha sido y es el teatro; la dignidad del ser humano, en particular de la mujer, constituye en sus propuestas multimedia el arma que abandera para allanar un camino silenciado a fuerza de una literatura escrita por hombres y para hombres. De este modo, la lectura feminista de los textos fuente establece el núcleo de convicción dramática<sup>9</sup> desde el que se edifica la escenificación,

<sup>8</sup> Al tratarse de una entrevista en la red, carece de paginación.

<sup>9</sup> Término acuñado por Juan Antonio Hormigón para referirse al principio activo sobre el que se asienta la lectura concreta y contemporánea que se realiza y vertebrata todo el análisis [2002: 156].

es decir, que la temática se desarrolla en función de las historias que Mitchell desea contar.

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

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

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

el que se exigió la obediencia de la mujer al hombre en todas las esferas sociales, despojándola, entre otras medidas, de sus derechos civiles y políticos.

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

El movimiento se paraliza durante las dos Guerras Mundiales y no será hasta Simone de Beauvoir, con su extensa investigación recopilada en su obra *Segundo Sexo* [*Le deuxième sexe*] (1949), que se inicie «la tercera oleada feminista». Beauvoir describe las bases del androcentrismo como medida de toda realidad que define a la mujer por una serie de roles sociales y culturales asociados a su sexo. Diferencia así dos aspectos que hasta entonces no se habían cuestionado: el género, como construcción cultural; y el sexo, como condición biológica. Por otro lado, el ensayo *Una habitación*

*propia* (1929), de Virginia Woolf conformará el principio teórico del feminismo moderno. A pesar de las notables diferencias entre las escritoras, ambas coinciden en que es el sistema patriarcal el responsable de la opresión de la mujer, cuya responsabilidad es luchar por recuperar la dignidad del ser humano a través de una libertad de pensamiento y de una posición económica, social, política y cultural independiente a la de su homólogo masculino. Si bien las ideas filosóficas de Simone de Beauvoir están enraizadas en las teorías marxistas y, por tanto, constituyen la evolución del feminismo socialista, Virginia Woolf no se escapó de una búsqueda paralela, encaminada a un cambio de los sistemas totalitarios imperantes como solución a todos los sistemas de opresión.

Estas ideas contrastan con el feminismo liberal de la socióloga Betty Friedan en los Estados Unidos, reflejado en su *Mística de la feminidad* [*The Feminine Mystique*] (1963) y el movimiento NOW<sup>10</sup>, que buscará mejorar el estilo de vida de las mujeres volcándose en el ámbito de vida personal. Friedan centrará la casuística en un problema de desigualdad, no de opresión, por lo que encontrará su solución en la equiparación de los privilegios de las mujeres a los de los hombres mediante su inclusión en el mercado laboral y en las esferas de poder, sin por ello modificar el sistema socioeconómico del contexto.

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

---

<sup>10</sup> National Organization for Women.

según sus diferencias y necesidades sociales, así como étnicas, religiosas o incluso de orientación sexual, con el fin de extender la lucha más allá del estereotipo de mujer heterosexual blanca.

El cuestionamiento de este patriarcado, dominante durante siglos, se reflejó de forma idéntica en el arte. En la medida en que los creadores se rebelaban ante la rigidez del conservadurismo y los cánones preestablecidos, que permitían el acceso a las esferas artísticas a unos pocos privilegiados, los movimientos vanguardistas ganaban el terreno de la innovación y los nuevos valores estéticos.

A partir de este breve repaso de la historia del pensamiento y lucha feminista se comprende que el teatro feminista británico, del que Katie Mitchell es heredera, tenga en general una tendencia a criticar el énfasis individualista del feminismo burgués y liberal —aquel que valora y refuerza una identidad femenina y cultural escindida de la historia patriarcal— en beneficio del esencialismo del feminismo más radical basado en los ideales socialistas, hallando en las teorías brechtianas de ruptura aristotélica la semilla de su ideología [Reinelt, 1996: 82]. Caryl Churchill, directora a la que asistió Mitchell en sus comienzos en la Royal Shakespeare Company, es un claro ejemplo de una generación de dramaturgas cuya perspectiva feminista hace uso de una sintaxis y escritura épica, sin por ello perder un estilo propio, original y en permanente experimentación.

Durante siglos, el teatro ha quedado vinculado al texto escrito y no a su representación. Con una autoría predominantemente masculina, muestra una imagen del mundo parcial, así como a unos personajes femeninos en muchos casos incompletos. Cuando las mujeres se levantaron, en la década de los 70 del pasado siglo, para denunciar la desigualdad de género, las manifestaciones callejeras y las *performances* fueron uno de los medios empleados para dar visibilidad a sus necesidades. Sin embargo, más allá de las expresiones puntuales en espacios no convencionales, pertenecer al *mainstream* teatral se convirtió en una exigencia feminista tan loable como la del sufragio universal. Para desarrollar una práctica contracultural feminista que tuviese una visibilidad equitativa a la de sus contemporáneos

masculinos era imperante comprender las propiedades formales y los contenidos ideológicos de las estructuras culturales dominantes. En el terreno de la imagen —ya sea el teatro, la pintura, la televisión o el cine, por citar algunos ejemplos— las corrientes feministas desafiaron la forma en que la mujer era vista y, por ende, representada. El cuestionamiento de la mirada masculina en el arte, de la convención establecida y aceptada en todos los ámbitos sociales, que comienza a partir de los aspectos visuales y evidentes, llegó en el teatro hasta las raíces de una organización narrativa que se remonta a *La Poética* de Aristóteles; rechazada por muchas corrientes feministas por ser representación del dominio de los hombres en la literatura, la exclusión manifiesta de la mujer y la imposición de unas estructuras lineales que reflejan la rigidez patriarcal, su poder y el sometimiento como fórmula necesaria para su propia permanencia.

Anne Tickner o Elstain centran su análisis en el concepto realista de poder como paradigma dominante en la disciplina desde la Segunda Guerra Mundial [Cfr. Ruiz-Giménez, 2000: 332]. De entre las pioneras de la crítica feminista del realismo y del naturalismo encontramos a las norteamericanas Sue Ellen Case, Jill Dolan, Elin Diamond y Janelle Reinelt; y a las inglesas Elaine Ston, Gereldine Harris y Lizbeth Goodman [Cfr. Fowler, 2019: 51]. Basan su rechazo en dos aspectos fundamentales: la crítica a la estructura lineal de la dramaturgia clásica, por fomentar un discurso de inevitable final; y lo que consideran la perversión de la ilusión *stanislavskiana*, por borrar las fronteras entre el cuerpo del actor y el cuerpo del personaje, de manera que el intérprete no puede ofrecer su punto de vista ni desenlaces alternativos al determinismo naturalista [Diamond, 1997: 52].

La perspectiva feminista de Katie Mitchell, por tanto, se suma a una corriente que se nutre del pensamiento de Virginia Woolf, reflejo de un profundo cambio de paradigma que dignifica al ser humano más allá de su género, raza, edad, religión o procedencia, y que denuncia los sistemas de poder patriarcales como causa de la desigualdad, la opresión y la destrucción imperante en el mundo a través de la guerra, la hecatombe climática y la migración. Por eso, a pesar de que el realismo ha sido denostado

por algunas corrientes feministas, al considerarlo una estrategia estético estilística<sup>11</sup> propia del patriarcado, la directora, debido a su formación en la tradición *stanislavskiana*, se identifica con otra línea muy diferente que afirma que, en la balanza, pesan más las posibilidades que el realismo le ofrece, que los prejuicios asociados a este, de ahí la paradoja mencionada por Rebellato que encabeza este artículo [Fowler, 2019: 41].

En este sentido, si la directora pertenece a una generación que ha encontrado, con mayor o menor resistencia, su lugar en el teatro más influyente ha sido porque no ha renegado de la tradición realista, tan denostada por algunas de sus compañeras feministas. Lo que ha sido interpretado como una corriente realista que perpetúa la identificación con unos personajes de por sí oprimidos bajo la mirada masculina, Mitchell lo ha utilizado como herramienta de trabajo para trasladar una temática feminista radical con el objetivo de conseguir la empatía en la recepción. A través de unos textos reinterpretados desde su mirada feminista, como la perspectiva de los personajes oprimidos y silenciados en *Fräulein Julie* (2010) o en *The Forbidden Zone* (2014), y con plena responsabilidad política y social, la creadora hace uso consciente del legado del maestro ruso para ahondar en el contexto y en el análisis profundo de la obra y de sus personajes, ofreciendo, siguiendo la conceptualización de Hormigón, su lectura concreta y contemporánea. Demuestra así que el método naturalista — así como las estructuras aristotélicas de espacio, tiempo y acción aplicadas a cualquier escenificación — trascienden las imposiciones inconscientes patriarcales, pues constituyen unas herramientas fiables en la comunicación con el espectador que pueden y deben utilizarse desde la responsabilidad artística feminista, con la consecuente actuación dramática sobre los textos fuente y mediante el uso del hiperrealismo como estrategia estético estilística.

---

<sup>11</sup> Se define estética como aquello que se quiere provocar en el espectador y estilística como el conjunto de herramientas para llevarlo a la práctica, siendo dos cuestiones que se plantean y analizan de forma conjunta [Martínez Valderas, 2014: 3].

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

En el momento en que Mitchell se cuestiona el *status quo* a través de unas lecturas personales y contemporáneas para ahondar en la forma en que sus personajes perciben el mundo, su teatro se suma – por su temática, por sus objetivos y por su particular forma de estructurar los contenidos – a las estrategias feministas contemporáneas que siguen la línea del pensamiento ideológico y formal de Virginia Woolf, Simone De Beauvoir, Simone Weil y sus coetáneas.

#### 4. EL DESMANTELAMIENTO MULTIMEDIA DE LA MIRADA MASCULINA

Por citar un ejemplo de la intención feminista que subyace al trabajo multimedia de Mitchell, para la intervención dramática y la escenificación de *La maladie de la mort* (2018), la directora analiza y evita, de forma consciente, junto a la dramaturga, Alice Birch, lo que la crítica de cine Laura Mulvey acuña como el *male gaze* [1988: 370]. El término viene a englobar la forma en la que

la mirada masculina y heterosexual representa el mundo y, en particular, a la mujer como objeto de placer del hombre en las artes visuales y la literatura. En primer lugar, es preciso destacar que, para Mulvey, existe un instinto escopofílico<sup>12</sup> que nace del placer de observar a otra persona en tanto que objeto sexual, es decir, un instinto hacia la posesión de la belleza a través de la erotización del objeto. Esto se encuentra a su vez relacionado con las fantasías voyeristas que despierta la pantalla. Sostiene la ensayista:

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



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

La noción de la mujer como imagen y el hombre como portador de la mirada, generalmente erótica, establece una dicotomía entre la primera, como objeto pasivo de la mirada *espectatorial*<sup>13</sup> masculina, y el segundo como sujeto activo de la narración y

<sup>12</sup> Referente a la escopofilia, o práctica sexual en la que el individuo experimenta excitación sexual al mirar a otros realizando actividades sexuales o íntimas.

<sup>13</sup> Término acuñado en la jerga fílmica para referirse a aquella focalización en la que el espectador tiene más información que el propio personaje, estrategia para generar la tensión dramática propia del suspense.

conductor de una perspectiva cerrada e impuesta a lo largo de siglos en el arte. Afirma Mulvey:

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

La crítica norteamericana estudia la mirada masculina en el cine dentro del triángulo que se establece entre la cámara, los personajes y el espectador, dejando a la mujer en el centro de dicha triangulación. Esta estructura será la misma que recogerá la cineasta Jill Solloway en su discurso para el Toronto International Film Festival 2016, en el que insta a las creadoras a apropiarse de lo que vendría a ser el *female gaze*. Esta mirada femenina será el punto de partida de Birch para la construcción de su dramaturgia y el núcleo de convicción dramática de Mitchell en la escenificación *La maladie de la mort* (2018), partiendo de la novela de Marguerite Duras. Dramaturga y directora despojan de todo erotismo al texto fuente a través de la mirada objetiva que les ofrece la cámara. La actriz Irène Jacob describe los sucesos desde una cabina y Mitchell utiliza la cámara en una triangulación en la que es el comportamiento del hombre el que es objeto de observación, ya no erótica, sino poniéndolo en entredicho. El observador es observado de manera que es el espectador quien reordena la información propuesta. La directora plantea los efectos y las consecuencias del comportamiento de sus personajes sin cuestionar de forma explícita la temática que propone. En este sentido, las denuncias que plantea no son invasivas, sino que incitan a la reflexión mediante la disección y el desmontaje, nunca desde la destrucción de las estructuras.

Tal y como se viene analizando, la lectura feminista de los textos fuente establece el núcleo de convicción dramática desde el que se edifica la escenificación. La deconstrucción, así como la fragmentación fabular, buscan la forma de plasmar en la escena la corriente de conciencia de unos personajes oprimidos bajo el yugo del patriarcado con el fin de que el espectador empatice con ellos, objetivo vertebral del núcleo de convicción dramática de la directora según su mirada naturalista. Los efectos generacionales

de la guerra, el rol de la mujer en la sociedad o la problemática de la inmigración son motivos<sup>14</sup> presentes en la obra multimedia de Mitchell que se derivan de su lectura. La presencia de la mujer en la sombra tiene un valor considerable en su trabajo, pero Mitchell no se ciñe a la lucha exclusiva por los derechos de la mujer en la sociedad, que plantea la corriente feminista liberal. Su discurso es radicalmente profundo: aborda la dignificación del ser humano en su totalidad, como víctima de un sistema caduco, enfermo y autodestructivo. La mujer tiene un peso importante, al tratarse de una mayoría cuya transformación puede suponer el cambio de paradigma tan necesario, pero este hecho no excluye al hombre como víctima del sufrimiento generalizado a causa del poder infatigable de una minoría en el sistema totalitario más antiguo que existe.

En este sentido, la cercanía de los primeros planos que permite el audiovisual ofrece a Mitchell la oportunidad de profundizar en el realismo como estrategia estética y estilística para trasladar su lectura de los textos fuente al espectador contemporáneo. La directora se remonta a la triangulación descrita por Mulvey y utiliza las herramientas y la técnica propia del audiovisual para alcanzar dichos objetivos catárticos, a través de la transmisión veraz de la subjetividad de los personajes silenciados en los textos fuente. Puesto que la cámara, los personajes y el espectador son los vórtices responsables del lugar en el que se posiciona a la mujer, el hecho teatral multimedia de la directora desmonta la mirada *espectatorial*, generalmente masculina, al ser el espectador testigo de la producción y edición de las imágenes en directo, es decir, participe de la mecánica que existe detrás de la ficción, siendo despojado del rol pasivo y voyerista que le adjudican tanto el cine como el teatro naturalista convencional. El espectador no solo ve lo que acontece en la pantalla, sino que también es testigo de su creación en una escenificación híbrida y fragmentada en la que se le invita a tener una experiencia estética y emocional del conjunto para extraer sus propias conclusiones. Por otro lado, la cámara, que en el cine dominante se niega con

---

<sup>14</sup> Se entiende por motivo «la unidad mínima significativa (del tema); cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a este la formulación precisa en un determinado momento del texto» [Marchese y Forradellas, 1986: 275].

la intención de crear un mundo convincente, se transforma aquí en un elemento más del juego teatral, visible para espectador, e incluso ostensible en la dinámica del juego técnico generado por los actores y los operadores de cámara. Las múltiples cámaras capturan la mirada del *voyeur* a vista del espectador, de forma que este pierde su papel pasivo en el triángulo dominante para ser arrojado al abismo de la libre elección y darse cuenta, de forma consciente o inconsciente, de que la mirada que le ofrece la pantalla no es más que una construcción prefabricada que puede aceptar o no. De nuevo, Mitchell no impone una mirada unívoca, como tampoco intenta modificar las estructuras de pensamiento en la recepción. No invade, sino que propone y deja espacio al espectador para que reordene la información ofrecida. Este es el motivo espectacular de la elección de la competencia entre los medios y la principal aportación de Mitchell en el terreno de la investigación multimedia teatral. En *La maladie de la mort* (2018) la directora despoja de todo erotismo a la fábula al mostrar la mirada usurpadora del hombre y utilizar la voz narradora en *off* como elemento descriptivo junto a la visibilidad de las cámaras. El espectador observa al observador en su intimidad, por lo que ya no prevalece su punto de vista, sino que convive junto a otras perspectivas planteadas por la directora. Asimismo, la cámara evita la subjetividad del hombre, de manera que todo artificio fetichista pierde la carga erótica de su mirada para mostrarse como lo que es: un abanico de objetos creados para incitar el juego de la seducción. Al potenciar la subjetividad de la mujer, esta deja de ser el objeto observado para ser el sujeto, cuyas miserias y traumas se exponen con la crudeza habitual de la poética de la directora. Por último, el pilar conformado por los intérpretes, también se desmorona en el momento en que los mismos entran y salen de sus personajes incitando a la reflexión a la par que se empatiza con la proyección hiperrealista<sup>15</sup> de la pantalla. Con la intención de crear primeros planos y planos detalle, al mismo

---

<sup>15</sup> Corriente pictórica que nace a finales de los años 60 del pasado siglo en un intento por captar de la realidad lo que la fotografía no alcanza, es decir, la búsqueda por mostrar lo que no se puede ver a simple vista. Dicho referente plástico se adecua a la poética multimedia de Katie Mitchell.

tiempo que se ofrece continuidad en la acción fílmica, se recurre a la encarnación de un mismo personaje por dos o más actores, reforzando esta idea que desmonta la triangulación de la mirada masculina. Debido a la dificultad de manipular varias cámaras en un mismo set y con el fin de evitar su aparición en las tomas proyectadas, a partir de *Wunschkonzert* (2009) los personajes son interpretados por varias actrices, por lo que el objeto observado se descentra. En la edición, se puede pasar de un plano medio de Fräulein Rasch ante el espejo de su cuarto de baño, al de sus manos bajo el agua del grifo, creando sobre la pantalla la sensación de continuidad, mientras que en el escenario el espectador puede observar a las dos actrices situadas en distintos lugares del espacio escénico. La simultaneidad de las acciones se da sobre el escenario y las cámaras las capturan, pero es la edición de la imagen la que selecciona cada plano proyectado. Esta técnica que, como es evidente, modifica el comportamiento del actor, acompaña todas las escenificaciones multimedia de esta segunda etapa, que comienza en Alemania. La única excepción a la múltiple interpretación de personajes fue *La maladie de la mort* (2018), en la que Laetitia Dorsch y Nick Fletcher fueron los dos únicos intérpretes de los personajes de la ficción. A pesar de esta elección, la ruptura se dio igualmente mediante el uso de pregrabados, de manera que el espectador podía ver al personaje de Ella<sup>16</sup> en un ascensor, mientras que la actriz se preparaba para la siguiente toma.

##### 5. APORTACIÓN FEMINISTA AL TEATRO MULTIMEDIA CONTEMPORÁNEO

El teatro multimedia de Katie Mitchell es un instrumento para indagar en el contexto político, social y psicológico de sus personajes desde una lectura crítica de dicha realidad. En virtud de ello, la evolución del naturalismo en manos de la directora

---

<sup>16</sup> Marguerite Duras se refiere a los protagonistas de su novela *La maladie de la mort* como *elle* y *vous*, de manera que la narración se dirige al personaje masculino en segunda persona del singular y al femenino en tercera persona del singular.

no se conforma con imitar el comportamiento, sino que busca transmitir el proceso interno causante del mismo, consecuencia a su vez del entorno opresor y destructivo en el que habitan los protagonistas de sus historias.

La directora pertenece a una generación que ha encontrado su lugar en el teatro más influyente, precisamente por no renegar de la tradición naturalista tan denostada por algunas de sus compañeras feministas. Lo que ha sido interpretado como una corriente realista que perpetúa la identificación con unos personajes desdibujados bajo la mirada masculina, Mitchell lo ha utilizado como herramienta de trabajo para trasladar al espectador una temática feminista radical, con el objetivo de que el espectador empatice con aquellos personajes silenciados por la interpretación sesgada de la historia. A través de la lectura feminista y contemporánea de los textos, con plena responsabilidad política y social, la creadora hace uso del legado *stanislavskiano* para ahondar en el contexto de la obra y de sus personajes. Demuestra así que el naturalismo trasciende las imposiciones inconscientes patriarcales, pues constituye una herramienta fiable en la comunicación con el espectador que puede utilizarse desde la responsabilidad artística para dar voz al oprimido, sin abandonar el hiperrealismo como estrategia estética estilística, pero con la consecuente actuación dramática sobre los textos fuente.

Mitchell se aleja paulatinamente de la *pieza bien hecha*, mediante el desmontaje de la mirada masculina, dominante en las estructuras de las artes visuales y la literatura, con el fin de encontrar una fórmula más acorde a su percepción de la realidad. Este hecho entronca con lo que se ha definido en este artículo como la mirada femenina, conformando el eje de su particular poética y la principal aportación en el seno del teatro multimedia contemporáneo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN, Anxo (2006): «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, pp. 29-56.
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

- DIAMOND, ELIN (1997): *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*, Londres, Routledge.
- ENRIGHT, LINN (2016): «Katie Mitchell: The Feminist Visionary Making Theatre about the Female Experience», [www.the-pool.com](https://www.the-pool.com/people/women-we-love/2016/7/katie-mitchell-the-feminist-visionary-making-theatre-abut-the-female-experience/) [disponible en <https://www.the-pool.com/people/women-we-love/2016/7/katie-mitchell-the-feminist-visionary-making-theatre-abut-the-female-experience/>].
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- FITZSIMMONS, Linda (1989): *File on Churchill*, Londres, Methuen.
- FOWLER, BENJAMIN (2019): *The Theatre of Katie Mitchell*, Oxon y Nueva York, Routledge.
- GARDNER, LYNN (2006): «Waves sets a high-water mark for multimedia theatre», *The Guardian*, 4 de diciembre [disponible en <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2006/dec/04/wavessetsahighwatermarkfo>].
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002): *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- MARTINEZ VALDERAS, Jara (2014): «Aproximación al espacio escénico y a la escenografía», en *Espacio Escénico, La Rioja, Universidad Internacional de La Rioja*.
- MULVEY, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme.
- PICON-VALLIN, B. (1990): *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'age d'homme.
- REINELT, Janelle (1996): *After Brecht. British Epic Theater*, Michigan, The University of Michigan Press.
- RUIZ-GIMÉNEZ ARRIETA, ITZIAR (2000): «El feminismo y los estudios internacionales», *Nueva época*, 108, pp.325-360.
- VILLANUEVA, Juan José (2014): «Historia de las nuevas tecnologías aplicadas», en *Historia y Teoría de la Iluminación y Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Escena*, La Rioja, Universidad Internacional de La Rioja.