



LA ESCENA COMO PANTALLA: ESTUDIO INTERMEDIAL DEL AUDIOVISUAL EXPANDIDO EN LAS ARTES ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS

THE STAGE AS SCREEN: INTERMEDIAL PERSPECTIVE ON EXPANDED
AUDIOVISUAL IN CONTEMPORARY PERFORMING ARTS

Itziar Zorita-Agirre

Universidad del País Vasco

DOI: [10.33732/ASRI.6849](https://doi.org/10.33732/ASRI.6849)

.....
Recibido: (30 05 2025)

Aceptado: (11 10 2025)
.....

Cómo citar este artículo

Zorita-Agirre, Itziar (2025). La escena como pantalla: estudio intermedial del audiovisual expandido en las artes escénicas contemporáneas. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (28), e6849.
Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6849>

Resumen

Este trabajo explora la expansión del audiovisual en las prácticas escénicas contemporáneas desde la perspectiva de los estudios intermediales. A partir de un enfoque teórico-metodológico

Abstract

This study explores the expansion of audiovisual media in contemporary performing arts from the perspective of intermedial studies. Drawing on a theoretical and methodological framework based



Universidad
Rey Juan Carlos

ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación
Núm. 28. Año 2025. ISSN: 2174-7563



Grupo de investigación
CULTURA VISUAL &
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS



basado en los planteamientos de Rajewsky (2005), Bruhn y Schirrmacher (2021), se analiza cómo el cine se integra dentro de las artes en vivo, generando nuevas experiencias de percepción estética. La investigación propone un modelo analítico centrado en las interacciones entre medios y su impacto en la experiencia del sujeto-espectador. Esta aproximación permite profundizar en prácticas híbridas, especialmente en aquellas dramaturgias construidas a partir del lenguaje y las tecnologías audiovisuales. Para aplicar estas nociones y examinar sus manifestaciones en proyectos concretos, se recurre al análisis de tres estudios de caso que representan distintas formas de intermedialidad escénica contemporánea: *Los días afuera* (Lola Arias, 2024), *Festen* (La dramática errante, 2023) y *Cosmogony* (Gilles Jobin, 2021). Los resultados permiten aproximarse a una comprensión más profunda y analítica de las prácticas escénicas intermediales, al tiempo que evidencian la diversidad de enfoques y el potencial artístico que la intermedialidad aporta a la creación escénica contemporánea.

Palabras clave

Intermedialidad, nuevas dramaturgias, metodología, experiencia estética, audiovisual expandido.

Introducción

Las relaciones entre teatro y cine continúan desarrollándose a través de múltiples enfoques que abarcan dimensiones históricas, mediáticas, tecnológicas, semióticas, filosóficas y artísticas, revelando la complejidad de sus interacciones contemporáneas. Ello no resulta sorprendente, dado que el cine y el teatro han experimentado una evolución paralela. En algunas ocasiones se han influenciado mutuamente mientras que, en otras, han buscado distanciarse para consolidarse como artes autónomas. Pérez Bowie (2004) señala, por ejemplo, que la principal influencia del cine en el teatro contemporáneo se manifiesta en el público que, acostumbrado a los medios audiovisuales, asiste al teatro con una mirada moldeada por esa experiencia previa con el audiovisual.

Entre los diferentes ángulos que existen para estudiar las interacciones entre cine y artes escénicas, o entre audiovisual y artes en vivo, los estudios intermediales destacan como una de las aproximaciones más relevantes, especialmente cuando se trata de explorar prácticas artísticas contemporáneas. Muestra

on the work of Rajewsky (2005) and Bruhn and Schirrmacher (2021), it examines how cinema is integrated into live arts, generating new experiences of aesthetic perception. Key concepts such as intermediality, hypermediality, expanded audiovisual formats, and cinematic experience are addressed. The research proposes an analytical model focused on the interactions between media and their impact on the spectator's experience. This approach allows for a deeper understanding of hybrid practices, particularly those dramaturgies built through audiovisual language and technologies. To apply these concepts and observe their manifestations in specific projects, the study analyzes three case studies that represent different forms of scenic intermediality: *Los días afuera* (Lola Arias, 2024), *Festen* (La dramática errante, 2023), and *Cosmogony* (Gilles Jobin, 2021). The results allow for a closer approach to a deeper and more analytical understanding of intermedial performance practices, while also highlighting the diversity of approaches and the artistic potential that intermediality brings to contemporary stage creation.

Keywords

Intermediality, new dramaturgies, methodology, aesthetic experience, expanded audiovisual.



de ello son la multitud de proyectos y grupos de investigación internacionales surgidos desde el marco de la intermedialidad¹ o las publicaciones monográficas en torno al tema, como, por ejemplo, el reciente número de la Revista Umática bajo el título *Las artes en la intersección. Hibridaciones y propuestas intermediales en el arte actual* (2024). En la creación contemporánea, independientemente del ámbito que se elija analizar, la perspectiva intermedial ofrece una mejor comprensión de las obras actuales, caracterizadas por la convergencia de géneros, tecnologías, lenguajes y formatos (Cobello y de la Puente, 2023). Este giro hacia la intermedialidad se vuelve aún más necesario con la expansión y normalización de los medios digitales, lo que Brea (2002) denomina la era postmedia. De este modo, la perspectiva intermedial busca explorar cada medio o disciplina no desde su centro, sino desde su periferia, desde sus márgenes, evitando toda forma de determinación esencialista. Cornago (2004, p.598) lo describe como un intento de estudiar el cine desde fuera del cine y el teatro desde fuera del teatro, alejándose de definiciones únicas para explorar sus límites y mutaciones e ir a las confluencias lógicas propias de la hibridación artística.

En este escenario, este estudio propone explorar la expansión del audiovisual en las prácticas escénicas contemporáneas desde la perspectiva de los estudios intermediales, con el objetivo de conocer su interrelación. Se trata de prácticas que adoptan múltiples denominaciones, como teatro digital, performance intermedial, film escénico, cine expandido o dramaturgias digitales, entre otras (Giannachi, 2004; Zorita-Agirre, 2016).

Con el objetivo de analizar las posibles influencias de lo cinematográfico en la escena teatral contemporánea, esta investigación se estructura a partir de tres ejes conceptuales: los estudios intermediales, la expansión de lo cinematográfico y la importancia del acontecimiento en las prácticas escénicas.

Investigar desde la Intermedialidad

Plantear la investigación desde la perspectiva de los estudios intermediales supone reflexionar sobre un método, una perspectiva de estudio conceptual, pero también preguntarnos sobre prácticas concretas. Teoría y práctica se entrecruzan, se complementan, se confunden y configuran un mapa que evidencia la complejidad de cartografiar la noción de intermedialidad.

En la introducción del libro *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media* (2021), Bruhn y Schirmacher señalan que los marcos tradicionales, basados en la separación de disciplinas académicas, resultan insuficientes para comprender fenómenos artístico-comunicativos que trascienden las fronteras convencionales. Aunque disciplinas como el teatro, cine, literatura y artes han desarrollado métodos propios de estudio, rara vez exploran las conexiones entre distintos medios. En este sentido, el método intermedial ofrece una manera flexible y heurística de acercarse a los fenómenos intermediales, especialmente en el caso de las prácticas artísticas (Bem, 2017).

¹ Centre for Cinematic Intermediality and Visual Culture (Rumania), Association of Adaptation Studies (Reino Unido), Centre for Intermediality Studies in Graz (Alemania), Linnaeus University Centre for Intermedial and Multimodal Studies (Suecia), Intermediality in Theatre & Performance (International Federation for Theatre Research), Intermídia: Estudos sobre a Intermedialidade (Brasil), Moving Images Research Group (Alemania), Intermedia Research Studio (Canadá), Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies is a bilingual academic journal (Canadá).

Rajewsky (2005) define la intermedialidad como un término general para referirse a fenómenos que surgen entre medios, destacando cruces, contactos y jerarquías que afectan la experiencia perceptiva. Esta visión se complementa con la idea de McLuhan, quien propone entender el medio no como forma fija, sino como parte de un entorno cultural y tecnológico más amplio. En ese sentido, Prado (2018) sugiere pensar los medios como “complejos tecno-culturales”, es decir, sistemas donde se combinan tecnología, contexto y sentido. En la llamada intermedialidad 2.0, marcada por el giro digital, esta visión cobra aún más relevancia debido a que el ángulo de análisis gira hacia el objeto artístico entendido como acontecimiento, y, por tanto, apuntando hacia los procesos de recepción, dejando en segundo plano la materialidad y el funcionamiento tecnológico. Más que definir el concepto de medio, resulta fundamental analizar cómo se articulan y transforman hoy en día los procesos de producción y recepción cultural (Schröter, 2011). Por ello, abordar la intermedialidad desde una perspectiva fija u ontológica se revela como una aproximación limitada.

Las teorías de los estudios intermediales han dado lugar a diversas metodologías, principalmente aplicadas al análisis de prácticas artísticas. En esta línea, la presente investigación propone un método basado en el cruce de las ideas de Rajewsky (2005) con las desarrolladas posteriormente por Bruhn y Schirrmacher (2021). Este acercamiento se centra en el diálogo entre los medios que conforman el fenómeno intermedial y, por otro lado, en la interacción que se produce con el sujeto espectador en términos de recepción y experiencia estética.

Rajewsky distingue tres tipos de relaciones intermediales dentro de una obra artística o mediática: transposición, referencia mediática y combinación. La transposición ocurre cuando un medio se reconfigura en otro, como puede ser el caso de una obra teatral adaptada al cine. La segunda posibilidad de relación entre los medios, la referencia mediática, sucede cuando un medio alude explícita o implícitamente a otro, ya sea en contenido o en forma: por ejemplo, una novela con estructura cinematográfica o una película que evoca una pintura. La tercera relación del esquema propuesto por Rajewsky, llamada “combinación”, resulta particularmente significativa para esta investigación, puesto que implica la convivencia de varios medios dentro de una misma obra. Bruhn y Schirrmacher profundizan en esta idea y proponen crear dos categorías separadas de ésta: combinación e integración. En la combinación, los medios que convergen conservan su autonomía. En cambio, la integración representa una forma más avanzada de intermedialidad, en la que la hibridación de los medios da lugar a un nuevo medio. No obstante, al examinar prácticas específicas, dicho esquema no siempre se manifiesta de manera rígida, y resulta fundamental reconocer que estas relaciones y categorías no son excluyentes, sino que pueden coexistir en un mismo objeto intermedial.

Asimismo, la incorporación del concepto remediación (Bolter y Grusin, 1999) cobra relevancia por su utilidad para explorar la relación jerárquica entre los medios que componen el objeto intermedial. Tal como se recoge en los posteriores estudios de caso desarrollados en esta investigación, el teatro actúa como medio dominante al remediar al cine, siendo el espacio escénico el que estructura y resignifica la experiencia audiovisual.

Para enriquecer su modelo de análisis, Bruhn y Schirrmacher retoman de Elleström (2010) la distinción de tres niveles mediales presentes en todo medio: el material, el básico y el cualificado. El nivel material alude a los soportes físicos y técnicos, como pantallas o cuerpos en escena. El básico se refiere a las formas expresivas elementales (imagen, texto, sonido, gesto), mientras que el cualificado define al medio según su contexto cultural, social o artístico, donde el medio se define no solo por su forma técnica, sino por su uso y contexto cultural.

Finalmente, se incorpora al esquema de análisis una última categoría centrada en la relación entre el sujeto receptor y obra. Si bien esta experiencia es en gran parte subjetiva -determinada por factores contextuales, emocionales y cognitivos-, es posible identificar dimensiones objetivables. Se distinguen cuatro modalidades de relación entre medio y sujeto:

- Material: vinculada a las características físicas del medio y su interfaz.
- Sensorial: relacionada con los sentidos activados durante la experiencia.
- Espacio-temporal: abarca tanto las coordenadas reales como las ficcionales de la obra.
- Semiótica: analiza los signos empleados y la forma en que construyen significado.

Este desglose permite una lectura más profunda del tipo de experiencia que genera un acontecimiento artístico intermedial, el cual está condicionado por la posición simbólica y física que se establece entre sujeto y tecnología.

En este marco, otros dos conceptos resultan fundamentales para comprender cómo se percibe la presencia del medio: hipermedialidad e inmediatez. La hipermedialidad implica una exposición explícita de las capas mediáticas, lo que permite a la persona espectadora identificar el artificio y reflexionar sobre la construcción de la obra (Abuín González, 2008). Esta “autoconciencia” produce lo que Bolter y Grusin (1999) llaman una experiencia de opacidad, en la que se percibe el filtro mediático. Por el contrario, la inmediatez busca borrar esa mediación, ofreciendo una experiencia transparente e inmersiva, como ocurre en la experiencia cinematográfica más convencional, donde el público se sumerge en la proyección sin ser consciente del dispositivo, de la pantalla. Estas dos dimensiones, que a menudo coexistentes en tensión, han representado un eje central en los estudios sobre intermedialidad, especialmente en el ámbito de las investigaciones sobre artes en vivo (Chapple y Kattenbelt, 2006, p. 14), dado su impacto decisivo en la experiencia del sujeto espectador y, por ende, en el contenido de la obra. Los resultados de esta investigación, analizados a través de los tres estudios de caso, muestran que la interacción entre tecnologías de carácter transparente y hipermedial da lugar a una dramaturgia organizada en capas, de naturaleza fragmentaria y multimedia. Esta configuración se inscribe en el teatro intermedial, al tiempo que se articula dentro del marco más amplio del teatro postdramático. Esta última categoría, propuesta por Hans-Thies Lehmann (2017), se distingue por liberar la dramaturgia de la primacía del texto escrito, favoreciendo un tipo de teatro que se construye en la propia escena a partir de la interacción de múltiples materialidades (cuerpos, acciones, objetos, imágenes y sonidos) en su relación con el espacio y el tiempo escénico. De este modo, la práctica intermedial cuestiona las concepciones tradicionales de la representación teatral, reconfigurando sus fundamentos desde una perspectiva contemporánea, en consonancia con las premisas del teatro postdramático.

Audiovisual que se expande

El cine ha dejado de limitarse a la sala oscura, expandiéndose a nuevos espacios y formatos. Esta transformación ha producido nuevos términos como cine expandido, postcine (La Ferla, 2008) o *Expanded Audiovisual Format* (Knight-Hill, 2020), que reflejan la integración del audiovisual en pantallas individuales, espacios públicos o escénicos.

El término cine expandido, acuñado en 1967 por Stan Van Der Beek y difundido por Gene Youngblood en su libro *Expanded Cinema* (1970), da conciencia de esas primeras propuestas de salir de la sala de cine para trasladar lo cinematográfico a otros espacios. En líneas generales, se refiere al desplazamiento del cine desde la sala oscura hacia espacios como museos u otros lugares ajenos a la experiencia cinematográfica convencional.

Bastida Kullick (2022) identifica dos grandes líneas dentro de la experimentación del cine expandido. Por un lado, una tendencia sensorial que transforma la experiencia perceptiva al desplazar el audiovisual de la sala oscura al cubo blanco, generando una relación más inmersiva y corporal con la imagen. Por otro lado, una línea conceptual que se centra en el carácter documental del cine, interrogando sus mecanismos de representación y su vínculo con la realidad. En ambas tendencias se propone una ampliación de la experiencia cinematográfica hacia lo espacial y lo físico, donde la obra adquiere sentido en la interacción entre la diégesis, el espacio expositivo y la vivencia sensorial y conceptual del sujeto receptor. Estas dos tendencias pueden compararse o establecer un paralelo con la estructura dual previamente descrita de las tecnologías opacas y transparentes.

Esta salida de las salas de cine nos lleva a preguntarnos sobre qué es el cine o, mejor dicho, dónde está el cine. Estas preguntas se tornan más complejas cuando el cine, en su formato original como película fotosensible, cede paso no solo a la imagen digital, sino también a la imagen en red.

Desde los estudios intermediales, el cine se entiende como un medio en sentido amplio, que incluye no solo su contenido visual y sonoro, sino también su contexto cultural (Pethő, 2010). A diferencia de los estudios de cine tradicionales, que suelen concebirlo como un rito vinculado a la sala oscura y la experiencia colectiva, la perspectiva intermedial propone una visión más abierta e influida por lo digital. Desde esta perspectiva, el cine convencional da paso a la noción de experiencia cinematográfica (Pethő, 2018), un concepto que amplía y complementa el cine al centrarse en su dimensión experiencial.

Este estudio se concentra en la experiencia de lo cinematográfico expandida hacia la ‘caja negra’ del teatro. A diferencia de su expansión en el espacio expositivo, en el teatro se mantienen y retoman algunos de los rituales característicos del cine convencional, como la entrada, la oscuridad y la delimitación temporal de la función. Así, cuando la imagen audiovisual se integra en el espacio escénico se añade un componente fundamental: la imprevisibilidad y la presencia aurática, única e irrepetible, de los cuerpos en escena (Cornago, 2016). Esta convivencia entre imagen y cuerpo produce una mirada intermedial, donde el público ha de alternar entre lo filmico y lo escénico (Pinta, 2016).

Acontecimiento y artes escénicas

Cuando las imágenes audiovisuales se adentran en el espacio escénico, adquieren cualidades propias de lo performativo. Entre estas cualidades, Fischer-Lichte (2013) destaca el carácter de acontecimiento como núcleo central de las artes en vivo. Teniendo en cuenta esta idea, la obra deja de ser un objeto cerrado y se convierte en una experiencia compartida, efímera, sostenida por la copresencia de cuerpos en un espacio común. El significado ya no está previamente fijado ni reside únicamente en los signos visibles, sino en el acontecimiento.

Situar el acontecimiento en el centro nos lleva a pensar en el giro performativo de todas las artes y su desplazamiento hacia el sujeto espectador y su experiencia perceptiva. En el cine, autores como Casetti o Sobchack destacan que la interpretación del filme depende de factores contextuales, culturales

y emocionales, convirtiendo cada visionado en un evento único. Este enfoque se extiende al teatro intermedial, donde confluyen el audiovisual y la presencia física, generando experiencias sensoriales, cognitivas y corporales. En este cruce entre acontecimiento y percepción, el público construye su experiencia desde lo que ve, oye y siente, consciente o inconscientemente, configurando así un proceso receptivo encarnado y singular.

Los estudios sobre cine también están afectados por este giro performativo de las artes. De modo que el sentido del filme se traslada hacia el sujeto espectador, hacia factores contextuales, culturales y emocionales, convirtiendo cada visionado en un evento único (Greiner, 2021). Esta misma lógica se mantiene en el teatro intermedial, la escena digital o cualquier otra denominación que aluda a la confluencia entre cine y artes escénicas. Estas ideas nos invitan a repensar la imagen que, al expandirse hacia la escena, se transforma en imagen-acontecimiento: una imagen cuyo sentido radica en su propio suceder, en su acontecer aquí y ahora (Esperón, 2017).

Así, la experiencia cinematográfica tradicional se traslada a la caja negra del teatro y, en ese desplazamiento hacia la intermedialidad, se transforma. Se mezcla con los códigos del teatro, con la presencia de los cuerpos, con la tensión latente de lo que puede suceder. Porque algo inesperado puede acontecer. Y es precisamente en esa posibilidad donde lo cinematográfico se abre, se reinventa y se convierte en imagen-acontecimiento.

Metodología

Esta investigación propone una estrategia metodológica basada en tres enfoques cualitativos complementarios, combinando aportes de los estudios intermediales, las humanidades y las ciencias sociales. Esta pluralidad responde a la complejidad del objeto de estudio: las prácticas intermediales en las artes escénicas contemporáneas.

Primero, se desarrolla un modelo analítico-descriptivo sustentado en los estudios intermediales, con base en los trabajos de Rajewsky (2005) y Bruhn y Schirrmacher (2021). Este modelo busca identificar y categorizar relaciones intermediales relevantes en las obras seleccionadas, mediante una tabla (1) flexible que se complementa con análisis descriptivos, adaptables a diversos casos.

Tabla 1: Modelos de análisis de la práctica intermedial.

Categoría	Subcategoría	Descripción resumida
Relación intermedial	Transposición	¿Un medio cambia para adaptarse a otro?
	Integración	¿Qué nuevo fenómeno genera la confluencia entre cine y artes escénicas?
	Combinación	¿Mantienen su autonomía cada uno de los medios?
	Referencias mediáticas	Influencias formales o narrativas del cine en la escena.
Tipo de medios	Dispositivos técnicos y visualización	¿Qué medios tecnológicos forman parte?
	Medios básicos	¿Unidades mínimas de comunicación?
	Medios cualificados	¿Contexto cultural? ¿Convención y hábitos?
Modalidades sujeto-obra	Material	Materialidades que aparecen.
	Sensorial	Sentidos que entran en juego.
	Espacio-temporal	Tiempos y espacios que se crean.
	Semiótica	Signos y significados.

Fuente: Elaboración propia.

En segundo lugar, se incorpora una revisión bibliográfica amplia que abarca campos como la filosofía, literatura, cine, medios digitales y artes escénicas. Esta mirada interdisciplinaria amplía el marco conceptual y metodológico, en sintonía con la perspectiva intermedial.

La tercera aproximación metodológica se fundamenta en el estudio de caso. La elección de *Los días afuera* (Lola Arias, 2024)², *Festen* (La dramática errante, 2023)³ y *Cosmogony* (Gilles Jobin, 2021)⁴ responde a criterios que permiten explorar de manera complementaria la intermedialidad entre cine y teatro contemporáneo. Las tres obras incorporan lo cinematográfico como elemento central de la dramaturgia, aunque cada una lo hace mediante dispositivos audiovisuales y enfoques diversos. Asimismo, dialogan con géneros cinematográficos diferentes: documental en Arias, drama cinematográfico en La dramática errante y cine experimental en Jobin. Las tres obras han sido presentadas en los principales festivales de teatro contemporáneo de Europa y América Latina, garantizando su circulación en contextos de referencia internacional. Al tratarse de producciones recientes (2021-2024), dichas propuestas permiten una lectura actualizada de las prácticas intermediales en el marco de las transformaciones culturales y tecnológicas dentro de la escena contemporánea. Desde la perspectiva académica y profesional, las obras de Arias y Jobin han sido objeto de estudios sobre teatro documental y danza digital, respectivamente. Por su parte, La dramática errante, aunque menos citada en la academia, se ha consolidado en países de habla hispana como referente de nuevas dramaturgias, como reflejan sus múltiples nominaciones y premios Max recientes. La combinación de reconocimiento académico y profesional hace de estos tres estudios de caso una base sólida para el análisis de la intermedialidad contemporánea entre cine y teatro.

Cabe subrayar que la selección de estos casos también obedece a un conocimiento situado de la investigadora, derivado de su experiencia como espectadora directa y presente de estas obras en sala.

Esta combinación metodológica permite abordar el fenómeno intermedial desde distintas perspectivas, integrando análisis conceptual, revisión bibliográfica y una mirada situada, en línea con los dos objetivos principales de la investigación que se detallan a continuación:

1. El desarrollo y validación de una herramienta metodológica que permita analizar de forma cualitativa los fenómenos intermediales.
2. Explorar cómo se integra el cine como medio en propuestas escénicas intermediales.

Resultados

1. *Los días afuera* (Argentina, 2024) de Lola Arias

Esta obra de teatro documental es una continuación de la película documental *Reas* (2024), dirigida también por Lola Arias. Si bien la versión teatral se enmarca dentro del teatro documental, un género

² <https://lolaarias.com/es/losdiasafuera/>

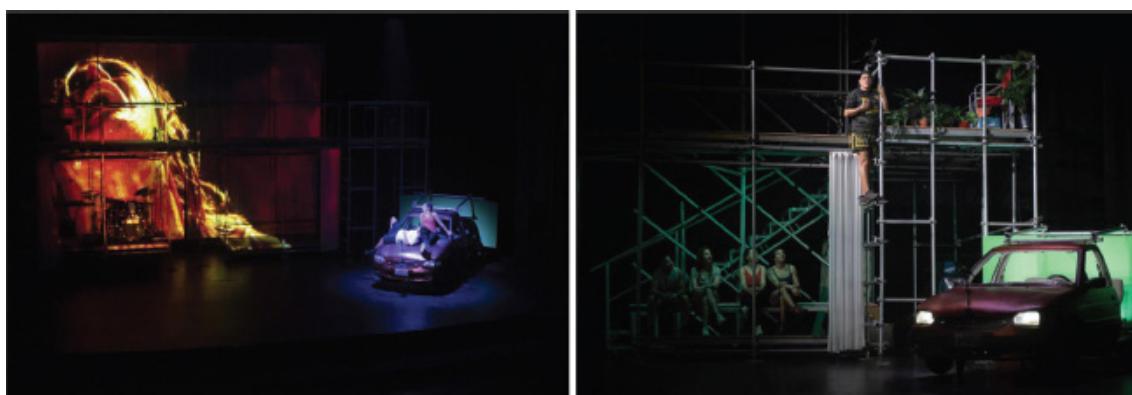
³ <https://www.teatroarriaga.eus/programacion/festen/>

⁴ <https://www.gillesjobin.com/en/creation-en/cosmogonie-video-installation-using-motion-capture/>

con fuerte tradición en Latinoamérica que se caracteriza por el uso de testimonios reales y la ausencia de actores profesionales, incorpora de manera significativa estrategias intermediales. A través de ellas, se da voz directa a sus protagonistas: seis mujeres que relatan fragmentos de sus vidas después de haber cumplido condena en una cárcel de Buenos Aires.

La narrativa rompe con las estructuras tradicionales del drama y se configura como un collage de capas, medios y materialidades, con un claro enfoque de crítica social. En sintonía con el teatro postdramático, la escena combina acciones performativas que conviven con los testimonios en primera persona, imágenes de video, proyecciones en gran escala y música en vivo (Figura 1b). Además de valerse del archivo gráfico y testimonial de las ex-presas, Arias convierte el escenario en un cruce entre comedia musical y set de rodaje (*roadmovie, croma*) (Figura 1a). De este modo, los límites entre la ficción, la reconstrucción de momentos pasados y la ruptura de la cuarta pared, confluyen en esta dramaturgia intermedial donde el medio audiovisual da forma y contenido a la experiencia escénica.

Figura 1a y 1b: Lola Arias, *Los días afuera*, 2024. Fotografías de E. Klais.



Fuente: <https://lolaarias.com/es/losdiasafuera/>.

El público se convierte en testigo de todo el proceso que implica la realización audiovisual en directo: accede al plató donde se genera el efecto del croma y observa el funcionamiento de las cámaras que graban y proyectan la imagen de video en directo. La materialidad de la tecnología es visible. Esta puesta en escena deliberadamente opaca, remite al metacine y permite que el público tome conciencia de estar frente a un constructo artístico y cultural. Mantiene la distancia frente al espectáculo. De esta forma, la combinación de dispositivos y tecnologías audiovisuales enriquece la propuesta estética y, al mismo tiempo, intensifica el vínculo emocional y político con el público, al poner en escena cuerpos que cuentan y se representan a sí mismos. Todos estos aspectos se sintetizan en un esquema analítico presentado en la Tabla 2, donde se expone la propuesta de análisis organizada en torno a las tres categorías que estructuran el estudio: relación intermedial, tipo de medios y modalidades sujeto-obra.

2. Festen (País Vasco, 2023) de La dramática errante

La compañía vasca La dramática errante lleva a escena una versión teatral de *Festen* (1998), la película dramática dirigida por el danés Thomas Vinterberg en pleno auge del movimiento Dogma 95. Ambas versiones ubican la trama en la celebración del cumpleaños del patriarca de una familia de clase alta en Dinamarca. Durante el brindis, uno de sus hijos lo acusa públicamente de abuso sexual infantil, revelando las sombras y horrores que habitan bajo la apariencia respetable de la familia.

Tabla 2: Los días afuera.

Categoría	Subcategoría	Descripción resumida
Relación intermedial	Transposición	Adaptación del documental Reas.
	Combinación	Combinación de cine documental, teatro musical y teatro documental.
	Referencias mediáticas	Género cinematográfico: cine documental (testimonios reales, entrevistas), <i>roadmovie</i> (coche, tipo de planos), cine musical (planos, arte).
Tipo de medios	Dispositivos técnicos y visualización	<ul style="list-style-type: none"> Set para grabación en croma (mini plató). Dos cámaras retransmiten la imagen en directo. Video pregrabado. Micrófonos para las partes musicales. Proyección a gran escala sobre escenografía. Set de sonido y música en directo.
	Medios básicos	Voz, música, canto, iluminación, imagen en movimiento.
	Medios cualificados	Sala de teatro; entrada de pago; 90 minutos de duración.
Modalidades sujeto-obra	Material	Experiencia hipermedial-opacidad.
	Sensorial	Visual, sonoro, en segundo grado lo kinético.
	Espacio-temporal	Múltiples espacio-tiempos: tiempo reconstrucción biográfica pasada, espacio-tiempo real del teatro; espacio-tiempo metafílmico, espacio-tiempo virtual/ensoñación musical.
	Semiótica	Lenguaje hablado en primera persona (significado determinado), acción corporal (apertura), imagen en movimiento (indicial).

Fuente: Elaboración propia.

La puesta en escena parte de una dramaturgia más bien clásica: se mantiene la cuarta pared, la acción gira en torno al texto dramático, y la interpretación actoral se apoya en un estilo naturalista. Sin embargo, esta teatralidad convencional se ve radicalmente transformada por la inclusión de un dispositivo cinematográfico (véase Figura 2a): una operadora de cámara va rodando y proyectando la película en tiempo real en un plano secuencia de 75 minutos -la duración total de la obra-. Las imágenes, transmitidas en circuito cerrado y proyectadas en grandes dimensiones sobre la escenografía, convierten el escenario en un auténtico set de rodaje y sala de cine simultáneamente (véase Figura 2b).

Figura 2a y 2b: La dramática errante, Festen, 2023.



Fuente: <https://www.teatroarriaga.eus/programacion/festen/>.

Este elemento audiovisual es lo que otorga a la obra un verdadero interés desde la perspectiva intermedial. La presencia constante de la cámara genera una ambigüedad sobre el destinatario de la actuación: ¿actúan para el público presente o para la cámara? Esta dualidad, donde conviven en paralelo el lenguaje teatral y

el cinematográfico, define la experiencia del público, que se ve interpelado a elegir constantemente entre observar la acción en vivo, la proyección de la película o el trabajo técnico de la operadora de cámara, cuyo desempeño exige una notable precisión cinematográfica. Esta tensión entre la ficción transparente y su construcción provoca una doble sensación en el sujeto espectador. Por un lado, se deja llevar por el drama y se involucra emocionalmente; por otro, no puede dejar de percibir el artificio, el mecanismo escénico, lo que genera una distancia crítica y una cierta opacidad frente a la aparente transparencia de la actuación naturalista.

Asimismo, el vínculo con el medio cinematográfico también se manifiesta en las referencias directas que se hacen al cine Dogma 95: el uso del plano secuencia, la cámara en mano y el estilo de interpretación intenso y realista. Así, esta versión escénica no solo reinterpreta el film original, sino que lo amplía y resignifica mediante una propuesta híbrida que explora los límites entre lo teatral y lo cinematográfico, entre la mirada transparente y la opaca tal y como se recoge de manera más analítica en la Tabla 3.

Tabla 3: *Festen*.

Categoría	Subcategoría	Descripción resumida
Relación intermedial	Transposición	Adaptación de película (<i>Festen</i> , T. Vinterberg, 1999)
	Combinación	Combinación de cine dramático y teatro de representación clásica.
	Referencias mediáticas	<ul style="list-style-type: none"> Género cinematográfico: Cine dogma, largometraje dramático. Cine/espacio cultural: Proyección en gran tamaño, relación de aspecto panorámica.
Tipo de medios	Dispositivos técnicos y visualización	<ul style="list-style-type: none"> Cámara en directo. Proyección de imagen sobre escenografía en gran tamaño.
	Medios básicos	Voz, música, iluminación, imagen en movimiento.
	Medios cualificados	Sala de teatro; teatro de texto; entrada de pago; 75 minutos de duración.
Modalidades sujeto-obra	Material	Experiencia doble: transparencia y opacidad.
	Sensorial	Visual, sonoro, en segundo grado lo kinético.
	Espacio-temporal	Espacio y tiempo dentro de la ficción (película y obra de teatro).
	Semiótica	Lenguaje hablado/texto dramático (significado determinado), acción corporal (apertura), imagen en movimiento (lenguaje cinematográfico canónico).

Fuente: Elaboración propia.

3. Cosmogony (Suiza, 2021) de Gilles Jobin

La pieza de Gilles Jobin representa una propuesta revolucionaria desde la perspectiva intermedial, por su integración de medios digitales, la coexistencia de espacios físicos y virtuales, y la generación de una experiencia profundamente inmersiva. Un trío de bailarines y una banda de música en directo se conectan desde el estudio de danza y tecnología de Jobin en Ginebra, mientras el público asiste a la función desde un teatro o sala de cine en otro punto del mundo. Al inicio de la pieza, el mismo Jobin aparece proyectado sobre la gran pantalla del teatro (o de sala de cine), a modo de videollamada introductoria o prólogo, explicando brevemente cómo va a funcionar todo el dispositivo tecnológico que llegará en forma de película experimental al público de la sala. Se muestran los trajes con sensores que capturan el movimiento de los tres performers cuyos datos/bits se encargarán de activar en tiempo real las animaciones virtuales preparadas para ser intervenidas.

Tras este breve prólogo, la audiencia pasa a otro universo y se sumerge en la pantalla de cine donde se presenta la película en plena oscuridad del teatro (véase Figura 3). Sobre la proyección, una animación llena de colores recrea una ciudad futurista y algo psicodélica de gran belleza digital que se va animando y transformando en tiempo real a partir de la información e interacción con la coreografía que se está desarrollando en ese mismo instante en Suiza.

Figura 3: Gilles Jobin, *Cosmogony*, 2022. Fotografía de E. Prandoni.



Fuente: <https://www.gillesjobin.com/wp-content/uploads/2022/11/cosmogony-meet-27-ottobre-2022-prandoni-7701-840x473.jpg>.

La experiencia se vuelve envolvente, más centrada en la percepción y el impacto estético que en la construcción de significados cerrados. La audiencia, además, experimenta una forma de conexión emocional al saber que, al otro lado de la pantalla, hay intérpretes bailando en una temporalidad compartida, pero en un espacio lejano. Las capas y fragmentos del teatro intermedial se despliegan más allá del escenario, gracias a la telemática, las redes digitales y el procesamiento en tiempo real.

Tabla 4: *Cosmogony*.

Categoría	Subcategoría	Descripción resumida
Relación intermedial	Integración	Performance digital como nuevo género.
	Combinación	Cine experimental + danza + arte interactivo.
	Referencias mediáticas	Cine experimental, videodanza, animación digital, videojuegos.
Tipo de medios	Dispositivos técnicos y visualización	Conexión telemática; captura de movimiento; imagen digital en tiempo real; proyección panorámica; sonido de sala.
	Medios básicos	Voz, música en directo, video digital, danza.
	Medios cualificados	Sala de cine/teatro, artes en vivo, arte interactivo y telemático, entrada de pago, duración 30 min.
Modalidades sujeto-obra	Material	Experiencia transparente-inmersiva; menor grado hipermedial-opaca.
	Sensorial	Predominio visual y sonoro; secundariamente kinético.
	Espacio-temporal	Tiempo y espacio virtual/cinematográfico; espacio de performance y espacio del público.
	Semiótica	Danza y animación simbólica, ambas con significado abierto.

Fuente: Elaboración propia.

Este ejemplo se considera el más innovador y experimental de las tres obras analizadas en esta investigación, como se evidencia en el modelo de análisis propuesto (véase la Tabla 4). A diferencia de los otros dos casos, aquí la relación entre los medios no es simplemente una combinación, sino que se trata de un fenómeno integral capaz de sugerir un nuevo género artístico o nuevo medio. Por ello, resulta difícil encasillar la obra como danza, cine de animación o arte interactivo. Su clasificación dependerá del contexto en el que se muestre y de las expectativas perceptivas que se activen. No en vano, sus propios creadores la definen como una performance digital, y ha sido presentada tanto en festivales de cine como en espacios de artes escénicas.

Discusión y conclusiones

A partir del desarrollo de una herramienta metodológica fundamentada en los estudios intermediales y su aplicación a los tres casos analizados, es posible extraer conclusiones de cierto interés sobre la integración del cine en las artes escénicas contemporáneas. La investigación demuestra que la intermedialidad no se limita a la presencia del audiovisual como recurso complementario, sino que constituye un componente estructurante de la dramaturgia, determinando tanto la forma de la obra como la experiencia estética del público.

En todos los casos, el teatro absorbe y resignifica lo cinematográfico, consolidándose como medio principal de sentido y mediación con el sujeto espectador. No obstante, *Cosmogony* representa una excepción parcial, al proponer una relación más equilibrada entre medios, donde la pantalla cinematográfica actúa como soporte central en la integración de la coreografía interactiva y animación digital en tiempo real.

Asimismo, lo cinematográfico se consolida como elemento estructural en las tres obras, interviniendo en la creación formal, conceptual y sensorial de la dramaturgia. *Los días afuera* enfatiza la opacidad del dispositivo audiovisual, permitiendo que el público tome conciencia del proceso de producción y reflexione críticamente sobre la representación. *Cosmogony*, en cambio, apuesta por la transparencia y la inmersión, integrando el cine y las artes digitales en una experiencia sensorial completa. *Festen* alterna entre ambos modelos perceptivos, generando una tensión entre la inmersión en la narrativa y la conciencia reflexiva de estar asistiendo a un registro cinematográfico en tiempo real. Esta variedad demuestra la riqueza de las estrategias intermediales y su potencial para experimentar con distintas formas de percepción y recepción.

Por otro lado, el concepto de imagen-acontecimiento resulta particularmente valioso para analizar estas experiencias. Al centrar la atención en la dimensión experiencial y performativa de lo audiovisual, permite comprender cómo el audiovisual expandido se transforma en acontecimiento escénico, asimilando presencia física, temporalidad efímera y mediación tecnológica. Este enfoque se alinea con el giro performativo de las artes contemporáneas, que desplaza el foco desde el contenido cerrado hacia la recepción, la percepción y el contexto del sujeto como factores centrales en la producción de sentido.

Los resultados muestran que el enfoque intermedial ofrece una herramienta analítica sólida, integrando diversos medios y disciplinas para entender las prácticas artísticas híbridas y sus efectos sobre la

experiencia estética. Los tres estudios de caso muestran que el teatro intermedial no solo expande el cine hacia nuevos espacios, sino que reconfigura la dramaturgia, redefine la relación entre medio y sujeto y abre caminos hacia nuevas formas de creación escénica en un contexto cultural y tecnológico en constante transformación.

Referencias bibliográficas

- Abuín González, Á. (2008). Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual. En V. Tortosa (Ed.): *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*. Universidad de Alicante, pp. 267-287.
- Bastida Kullick, E. (2022). Por un Cine Expandido que no sólo se expanda, que también agriete. *Discurso Visual*, 49, 50-60. https://www.discursovisual.net/dvweb49/TC_49-06.html
- Bem, C. (2017). Introducción. La intermedialidad es a la vez mapa y territorio. *Intermédialités / Intermediality*, 30-31, 2-23. <https://doi.org/10.7202/1050893ar>
- Bolter, J. D., y Grusin, R. A. (1999). *Remediation: understanding new media* (1st paperback ed). MIT Press.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas*. Salamanca Ciudad Europea Cultural.
- Bruhn, J., y Schirrmacher, B. (Eds.). (2021). *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003174288>
- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. En L. Elleström, (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, pp. 11-48. https://doi.org/10.1057/9780230275201_2
- Chapple, F., y Kattenbelt, (2006). C. *Intermediality in Theatre and Performance*. Rodopi. <https://archive.org/details/intermedialityin0000unse>
- Cobello, M., y de la Puente, M. (2023). Configuraciones de un teatro conceptual: Dispositivos performativos para recrear memorias en Doble de riesgo (2016) de Lola Arias. En J. E., Sagasesta (Ed.). *Performance expandida*. Universidad Nacional de las Artes, pp. 17-40. <http://hdl.handle.net/11336/247885>
- Cornago Bernal, Ó. (2004). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor*, 177(699/700), 595–610. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.597>
- Cornago Bernal, Ó. (2016). Para una crítica de la transparencia: Cajas negras y cubos blancos como dispositivos de creación colectiva. *AusArt*, 4(2), 53-66. <https://doi.org/10.1387/ausart.17115>
- Esperón, J. P. E. (2017). Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze. *Devenires*, 18(36), 35–55. <https://publicaciones.umich.mx/revistas/devenires/ojs/article/view/195>
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo* (González Martín, D. y Martínez Perucha, D., Trad.) Abada Editores (Obra original publicada en 2004).
- Giannachi, G. (2004). *Virtual Theatres: an introduction*. Routledge.
- Greiner, R. (2021). *Cinematic histospheres: on the theory and practice of historical films*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-70590-9>
- Knight-Hill, A. (Ed.). (2020). *Sound and Image: Aesthetics and Practices* (1st ed.). Focal Press. <https://doi.org/10.4324/9780429295102>
- La Ferla, J. (febrero 2008). Cine expandido o el cine después del cine. La Nación - ADN Cultura. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-cine-despues-del-cine-nid986738/>
- Lehmann, H.-T., y González, D. (2017). *Teatro posdramático* (2^a edición castellana). CENDEAC.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, 177(699/700), 573–594. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.596>

- Pethő, Á. (2010). Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 2, 39-72. <https://acta.sapientia.ro/content/docs/intermediality-in-film-a-historiography-.pdf>
- Pethő, Á. (2018). Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 15(1), 165-187. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0009>
- Pinta, M. F. (2016). Una tarea ambiciosa. Teatro, cine y narración según Mariano Pensotti. *Revista Imago-fagia*, 14, 2-17.
- Prado, E. (2018). Intermedialidad. Reflexiones teóricas sobre su potencia crítica. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 15(4), 65-79.
- Rajewsky, I.O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, 43-64.
- Schröter, J. (2011). Discourses and Models of Intermediality. *Comparative Literature and Culture*, 13(3), 1-7. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido* (Torrado, M. E., Trad.). Eduntref. (Obra original publicada en 1970).
- Zorita-Agirre, I. (2016). *La experiencia perceptiva en la performance intermedial* [Tesis]. Universidad Autónoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/385840>

BIO



Itziar Zorita Agirre (Bilbao, 1980) es doctora en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona y licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco. Ha cursado un máster en Artes Digitales en la Universidad Pompeu Fabra y un posgrado en Comunicación y Gestión Cultural en la Universidad Ramon Llull. Este enfoque intermedial y multidisciplinar ha guiado sus investigaciones hacia dos ejes principales: el cine y video experimental, y las artes escénicas contemporáneas, con un interés particular en los procesos de recepción en el arte.

Actualmente es profesora adjunta en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad del País Vasco. Forma parte del grupo de investigación AKMEKA (Arte, Cultura y Media) de la misma universidad, en el que colabora dentro del proyecto VIDEOLUX, centrado en la investigación del audiovisual experimental.

Paralelamente a su labor académica, ha trabajado como artista, realizadora y gestora cultural en distintos proyectos para instituciones culturales públicas y privadas de Cataluña y el País Vasco, entre ellas el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Donostia 2016 Capital Europea de la Cultura, Tabakalera, Azkuna Zentroa, Liquid Limits, La Fura dels Baus, Mobiolak y Consonni, entre otras. itziar.zorita@ehu.es