

El laberinto del teatro
Pablo Ceccarelli
Boletín de Arte (N.º 27), e074, 2025. ISSN 2314-2502
<https://doi.org/10.24215/23142502e074>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL LABERINTO DEL TEATRO

THE THEATER LABYRINTH

Pablo Ceccarelli | pablo.ceccarelli90@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6352-9804>
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Recibido: 21/02/2025 | Aceptado: 03/07/2025 | Publicado: 23/02/2026

RESUMEN

El presente artículo desarrolla algunas problemáticas vinculadas al cruce entre audiovisual y teatro. Para esto, se abordará en un principio algunas perspectivas posibles a la hora de afrontar este cruce disciplinar, para luego concentrarse en una historización sobre distintos antecedentes donde sucedieron estos encuentros hasta arribar a la década del sesenta, en el contexto del denominado *giro performativo* (Fischer-Lichte, 2004). Esto será un puente para examinar el caso de *Umarla Klassa* (Wajda, 1977), retrato sobre la obra de Tadeusz Kantor, y las estrategias implementadas para su captura. Finalmente, se mencionará el caso de un contenido para internet realizado por la banda Nine Inch Nails en 2009 y su influencia en la filmación de *Proyecto cero* (Poncetta, 2018), uno de los casos estudiados en el proyecto de Beca Doctoral de la UNLP.

PALABRAS CLAVE

teatro; audiovisual; cruce disciplinar; acontecimiento; historia del arte

ABSTRACT

This article develops some problems linked to the intersection between audiovisual and theater. For this, it will initially address some possible perspectives when facing this disciplinary intersection and then it will focus on a historicization of different moments where these encounters occurred until arriving at the 60s., in the context of the so-called *performative turn* (Fischer-Lichte, 2004). This will be a bridge to examine the case of *Umarla Klassa* (Wajda, 1977), a portrait of the production of Tadeusz Kantor, and the strategies implemented for its capture. Finally, it will be mentioned the case of a content for internet made by the band Nine Inch Nails in 2009 and its influence on the filming of *Proyecto cero* (Poncetta, 2018), one of the cases studied in the UNLP Doctoral Scholarship project.

KEYWORDS

theatre; audiovisual; disciplinary crossing; event; art history

De adolescente, una de las piezas artísticas que más me impactó fue una teatral: *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello [1925] (2004). Aunque, debo reconocer, nunca la presencié en sí, sino que abordé su *lectura*, en forma de libro, dentro de la materia de literatura en el secundario. Esta pieza trata sobre los integrantes de una compañía que se encuentra ensayando cuando, repentinamente, se presentan seis individuos que afirman ser personajes que desean conseguir un autor que les vuelva a dar vida, ya que el original «que nos creó vivos, luego no quiso, o materialmente no pudo, llevarnos al mundo del arte» ([1925] 2004, p. 42).

Los espectadores, al entrar a la sala, encuentran «el telón levantado y el escenario tal como está de día, sin bastidores ni decorados, casi a oscuras, vacío, para que tengan desde el principio la impresión de un espectáculo no preparado» (p. 31), siendo también protagonistas los técnicos, iluminadores y escenógrafos que preparan todo mientras el público observa el desarrollo. Teatro sobre teatro, junto a personajes, actores, director y el mismo autor en un prólogo formando parte del universo de la trama, todo esto me dejó fascinado. Desde aquel momento, siempre estuvo latente la idea de realizar una transposición de esta obra. Pero lo que me inquietaba era: ¿cuáles serían las problemáticas a la hora de adentrarse, desde el audiovisual,¹ en ese laberinto llamado teatro?

Ese mismo impulso apareció varios años después al ver *Proyecto cero* (Poncetta, 2018), uno de los casos de estudio de mi proyecto de beca doctoral de la UNLP, en el cual me dedico a estudiar la intermediación audiovisual del acontecimiento teatral a partir de una serie de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata entre 2018 y 2021. Siempre mantendré en mi memoria el impacto que tuve al verla por primera vez en 2018 en el Centro Cultural Meridiano V. Delante mío, se encontraba una función que se asimilaba a una obra en proceso, con su director y asistente de dirección manipulando los elementos escenográficos e interactuando con los tres protagonistas, armando y desarmando una escena que el público rodeaba de manera circular. Así, imágenes y sonidos funcionaban simultáneamente mientras debía construir en mi cabeza su montaje, decidiendo que elegía ver y escuchar dentro de esa globalidad [Figura 1]. Los interrogantes presentes en la adolescencia volvieron a manifestarse de manera renovada: ¿cómo podría sumergirme audiovisualmente en el interior de esa obra sin perderme en un laberinto sin escapatoria?

Para poder responder estas preguntas, y a partir de una metodología analítica e historiográfica, se abordará, en un principio, algunas perspectivas posibles a la hora de afrontar el cruce disciplinar entre audiovisual y teatro, para luego concentrarse en una historización sobre distintos antecedentes en los que sucedieron estos encuentros. Este camino, tan laberíntico como la problemática introducida, comenzará desde el período silente —entre finales del siglo XIX y principios del XX—, pasando por la transición al sonoro entre la década de los años veinte y treinta hasta arribar a los sesenta, en el contexto del denominado *giro performativo* (Fischer-Lichte, 2004), y cómo esto repercutió en una serie de producciones vinculadas al universo de la música. Esto derivará en el análisis particular de *Umarla Klassa* (Wajda, 1977), retrato sobre la obra escrita y dirigida por Tadeusz Kantor, y las estrategias implementadas para sortear los desafíos de su captura. Finalmente, se mencionará el caso de un contenido para internet realizado por la banda Nine Inch Nails en 2009 y su influencia en la filmación de *Proyecto cero*, de forma tal de conjeturar como el ingreso del artefacto de captura audiovisual desde un principio de *musicalidad* fue un factor determinante en la variación final que adoptó su retrato.

1 Debido a la fuerte consonancia que aún mantiene el cine vinculada a su perspectiva institucional, tanto en su dispositivo —la arquitectura de la sala y tecnología de captación/proyección— como en su modo de representación —la película ficcional, narrativa y de largometraje—, se utilizará en gran parte el término audiovisual para adoptar una mirada genérica que incluya todo medio que emplea imagen temporal visual y sonora, la cual incluye tanto al cine como la televisión, publicidad, videoarte, videoclip, institucionales, contenidos de internet, entre otros.



Figura 1: Función de *Proyecto cero* en el Centro Cultural Meridiano V. el 15 de septiembre de 2018.

UN CRUCE EN TENSION

Para comenzar a examinar el cruce entre disciplinas artísticas, podemos servirnos, en primer lugar, de los principios de convergencia y divergencia que trabaja Arlindo Machado (2006). En esta, el autor imagina el encuentro entre dos universos —encarados desde la órbita de los medios— representados por círculos que poseen un núcleo interno sólido y consistente, con características propias y únicas, rodeado de una superficie más suave y maleable cuyos límites se pueden entremezclar y superponer con otras disciplinas. Cuanto más divergente sea la percepción de los vínculos entre estos dos círculos, más alejados estarán los bordes de los núcleos internos —y viceversa—.

Por otra parte, podemos concebir este intercambio a través de la *naturaleza oximorónica* (Adame en Dubatti, 2007) del teatro, donde lo que se produce es la convivencia de opuestos constituidos en una misma unidad. Bajo este precepto, se puede hablar tanto de una teatralidad de la fotografía, donde los elementos dispuestos frente a la cámara construyen la dramaticidad de las poses codificadas en este acto, como de una *fotograficidad del teatro*, donde la escena es una sucesión de imágenes que se van develando a partir de ese cuerpo visual y lumínico presente. De esta manera, lo que estamos presenciando es la tensión existente entre el carácter presencial y el intermediado, el efímero y el de permanencia o el temporal y el reproducible. No obstante, el teatro plantea una serie de obstáculos para el registro de su acontecimiento vinculado con su dispositivo ficcional escénico, sus mecanismos de representación y la presencia en escena de entidades metafóricas que, al fundar mundos paralelos al mundo (Dubatti, 2007), se resisten a su mediatización. Por esto mismo, Jorge Dubatti (2015) recalca que «lo que se enlata [de este] es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo» (p. 45).

Sin embargo, el enfoque que nos interesa para describir el particular cruce entre teatro y audiovisual es el que plantea Jorge Sala (2020), quien define esta relación como asintótica, utilizando un término proveniente de las matemáticas, donde el segundo «se aproxima infinitamente al teatro sin llegar nunca a tocarlo» (p. 32). Pero en vez de descartar cualquier viabilidad de diálogo, lo que señala es que en esta imposibilidad de homologar ambas disciplinas se funden las estrategias formales para su confluencia.

UNA TENSION CON HISTORIA

Sala marca, además, tres momentos históricos en los que estos cruces se dieron con mayor

intensidad en el cine² argentino, pero que pueden ser equivalentes en la historiografía general y global de otros países.

El primero de ellos se da entre los últimos años del siglo XIX y primeros años del siglo XX, en los que este arte se hallaba formulando sus propios mecanismos de representación en el marco del período silente. Monica Dall'Asta (1998), al hablar de este *cine de los orígenes*, comenta cómo se toma del teatro la organización del espacio en forma de *tableau*, en donde existe, de manera simultánea, una fuerza centrípeta que atrae, como un magnetismo, la acción al centro del encuadre, y a su vez, una fuerza centrípeta que expulsa al espectador del espacio, como si estuviera ubicado en una sala teatral. Por otra parte, André Gaudreault (2007) denomina a gran parte de esta etapa como *cinematografía-atracción*, donde el término atracción refiere a todo elemento cautivador y sensacional de puro exhibicionismo de un programa, ante la evidencia implícita de la presencia del espectador, que solo existe con el objetivo de hacer alarde de su visibilidad, proveniente principalmente de los espectáculos de circo y las ferias populares. A medida que el cine silente busque concretar un mayor estatus dentro del ámbito artístico y cultural, su foco se correrá de los espectáculos populares hacia la adaptación de obras consolidadas de la literatura y el teatro. Es allí donde surge el género del *Film D'art* en Europa, tomando las características de la puesta en escena del teatro en pos de una intencionalidad narrativa.

El segundo momento delimitado por el autor es la década del treinta, con la llegada del cine sonoro, en los prolegómenos de la gestación del modelo clásico-industrial de producción. Allí, la industria cinematográfica se volcó tanto a la adaptación de obras reconocidas del teatro, la radio y el musical como a la incorporación de sus personalidades más reconocidas para construir su *star-system*. En nuestro país, por ejemplo, dos casos significativos se encuentran en las primeras películas con sonido sincrónico: *¡Tango!* (Moglia Barth, 1932), un largometraje con distintas escenas musicales protagonizadas por artistas famosos del tango y la revista porteña, y *Los tres berretines* (Susini et al. 1933), adaptación de la pieza perteneciente al género de la picaresca criolla. Es en esta misma época en la que Walter Benjamin [1936] (1989) reflexionará sobre las mutaciones en la labor actoral, relatando cómo el actuante pierde su aura, ya que su actuación es presentada al público mediante un mecanismo, reiterada en varias tomas, fragmentada en tamaños, alturas y angulaciones, reconstruida en montaje y finalmente proyectada en la sala. De esta manera, el actuante no reconoce su imagen en la pantalla porque ésta se convierte en una sombra suya, sintiéndose como un exiliado (Pirandello en Benjamin, [1936] 1989).

El tercer momento mencionado, entre la década de los años cincuenta y sesenta, representa los primeros pasos de la modernidad cinematográfica y las nuevas olas. A diferencia de los períodos anteriores, donde el cine recurre a la ayuda de sus hermanos mayores del teatro, aquí lo que se produce es un fenómeno de legitimidad horizontal, donde ambas disciplinas toman prestadas de la otra distintas estrategias formales de manera recíproca y sus protagonistas recorren ambos universos en simultáneo. Es en esta etapa donde el autor dedica su estudio a la relación de ambos universos al interior del *nuevo cine argentino*. Sin embargo, para los fines de este artículo, el foco se correrá de aquellas producciones vinculadas con la ficción dramática para concentrarnos en aquellas vinculadas al denominado giro performativo.

UNA PERFORMATIVIDAD SOBRE LA PERFORMANCE

Erika Fischer-Lichte (2004) comenta como en los años sesenta, en las artes occidentales, se produjo un movimiento generalizado en el que más que la creación de obras de arte, se produjeron acontecimientos en forma de realizaciones escénicas, que difuminaban las fronteras de las artes y ponían en crisis la noción de representación, del espacio-tiempo y de la

2 Como complemento de la anterior nota al pie, en estos apartados se utilizará el término cine para hacer referencia tanto al período silente (carente de sonido sincronizado, más no de música y efectos sonoros en vivo) como al modelo de producción y exhibición tradicional.

relación entre actuante y público. Esta creación de eventos únicos e irrepetibles surge en gran parte como resistencia hacia la creciente mediatización producida por el cine, la radio y la televisión, tomando a la corporalidad como su materia prima. Sin embargo, podemos argumentar cómo este mismo giro performativo también se efectuaría en estos mismos dispositivos intermediales y su intervención en la captura de estos acontecimientos. Algo que Phillip Auslander (2006) denomina como la *performatividad de la documentación de la performance*. Según este autor, existirían dos tipos de documentaciones. La primera sería, valga la redundancia, la documental: aquella que provee un registro para reconstruir —de manera fragmentaria e incompleta— la performance y evidenciar que esta ocurrió. La segunda sería la documentación teatral: aquellos casos donde las performances son elaboradas con el fin de ser registradas y no dependen del momento en que fueron presentadas a un público. Aquí, dicha documentación deja de ser un elemento suplementario y, por lo tanto, las imágenes se terminan convirtiendo en otro tipo de pieza artística donde la autoridad y autenticidad es más del orden fenomenológico que ontológico. Debido a que el acto de documentar una performance es la que la constituye como tal, los acontecimientos son emplazados en ocasiones tanto para ser registrados como también para ser presentados para el público, al punto tal de interferir con la percepción del acto en el proceso de documentación.

Todo esto puede explicar el surgimiento de varios largometrajes documentales dedicados a la música, la performance vivo y en especial aquellas películas-concierto que se concentran en un show particular, con casos destacados como *The Last Waltz* (Scorsese, 1978), sobre el concierto-despedida de la agrupación The Band, *Stop Making Sense* (Deeme, 1984), retrato del recital de la banda Talking Heads en el momento culmine de su carrera, e incluso *Home of the Brave*, dirigida y protagonizada por Laurie Anderson (1986), que incorpora diversos elementos tecnológicos multimediales dentro de su puesta en escena.

CAPTURAR LA IMPOSIBILIDAD

Todo este recorrido histórico sirve como marco para traer el caso particular de *Umarla Klasa* (Wajda, 1977), producida originalmente para televisión. Aquí, su realizador, a diferencia de las etapas mencionadas más arriba, no decide transponer la dramaturgia de una obra o tomar los recursos de puesta en escena del teatro, sino filmar íntegramente, como las películas-concierto, la primera versión de la producción escrita y dirigida con Tadeusz Kantor y estrenada en 1975 en la Galería Krzysztofora de Cracovia, Polonia.

Como bien sintetiza Diego de Miguel (2020), esta producción pertenece a un teatro de la no-representación que no se subordina al drama, a un texto previo, sino que es materia y acción escénica pura donde la palabra tiene valor fonético y musical. Pero, además, su director y creador se encuentra dentro de la escena junto con los intérpretes, que son cadáveres —vivos— y maniqués. Allí, lo que existe entre la persona y el maniquí, es el actor, que no representa: sigue siendo el mismo. Se presenta. Estas características se complementan con una serie de estrategias que elige la película para aproximarse al acontecimiento, pero no con la presunción de poder capturarlo de manera fiel y auténtica. Por el contrario, Wajda pareciera asumir como referíamos previamente, que en la imposibilidad de homologación existe el potencial para resaltar las propias especificidades del cine y el audiovisual.

Así, luego de las placas iniciales del film, un lento travelling avanza hacia un espacio en penumbras, iluminado por una serie de reflectores en lo alto que revelan los detalles de las paredes de piedra de una bóveda, conformando unos límites arquitectónicos y corpóreos en contraposición a los escenográficos de una sala de teatro tradicional. Una serie de asientos se ubican delante y al costado derecho del elenco, congelado en unos pupitres de madera, mientras Kantor se erige parado y expectante ante la llegada del público, del cual oímos su murmullo y sus pasos en fuera de campo hasta que el contraplano, con un travelling en la dirección contraria, se aleja mientras este ingresa en la sala por la pasarela central, acomodándose en sus lugares. Luego de que retomamos el travelling inicial, la cámara se ubica de espaldas al director, con su silueta en un plano medio en contraluz mientras observa a las

personas sentarse [Figura 2], para luego pasar a un primer plano de perfil, tapando con su mano la luz del reflector que llega a su rostro. Entre ambos encuadres, la cámara salta el límite invisible del proscenio teatral que divide el sector del público y el escenario. En el siguiente plano frontal, finalizada la llegada del público, Kantor se voltea, camina hacia el fondo y levanta su mano. La obra, con esta señal, comienza. La película ya lo hizo antes, porque para ella el público que participa forma parte del ritual: la llegada, la espera, el sonido que invade la sala, el elenco ya inserto en el espacio y no escondido detrás del telón, el director que evalúa el ambiente, todo esto también forma parte del acontecimiento.



Figura 2. *Umarla Klassa* (Wajda, 1977). Kantor observando la llegada del público.

Luego de esto, la película procede con el retrato de la función, realizando un montaje con planos de diferentes ángulos, orientaciones y encuadres, algunos de estos más lejanos y otros más cercanos para enfocar con más detalle alguna acción o diálogo de alguno de los personajes, aunque también se ocupa de mostrar de cerca a Kantor, quien contempla desde dentro de la escena con gestos y reacciones singulares. En estos pasajes el film adquiere su carácter documental, siendo testigos de un proceso en vivo.

Hasta que, en un momento, una de las actrices se retira por detrás de la ubicación del público. Inmediatamente, nos vemos trasladados a una secuencia en un extenso pasillo, con puertas a lo largo de su recorrido, mientras la cámara va siguiendo a los personajes que atraviesan el espacio. Aquí, el espectador, bajo la mirada de la óptica, accede de manera privilegiada a un área arquitectónica que no se encuentra en la zona escenográfica. Se sumerge con una mayor profundidad en la imagen al asimilarse dentro de la corporalidad de la cámara [Figura 3].

Este escape del espectador de la zona donde ocurre la obra original se repetirá nuevamente en dos ocasiones. En la primera, el área periférica ya no será en el interior del edificio, sino en un exterior, al aire libre. Allí, todo el elenco se retira hacia una gran colina verde, debajo de un cielo despejado. El hecho de usar este espacio exterior habilita un elemento significativo: la brisa que moviliza la vegetación del suelo, que trae la memoria histórica de las reacciones

que tuvieron las primeras películas de los hermanos Lumière, en las que el público se sorprendía por el movimiento de los árboles, las olas del mar o el humo proveniente del tren o los barcos a vapor. El azar del movimiento temporal, lo incontrolable, queda plasmado en el material fílmico [Figura 4].



Figura 3. *Umarla Klassa* (Wajda, 1977). Elenco recorriendo espacio externo a la función.

El tercero de estos escapes sucederá cuando una de las actrices se encuentra sentada en el suelo delante del elenco, mientras se concentra en el movimiento y el sonido reiterado de una cuna mecánica. Un plano detalle de este objeto será el engarce para trasladarnos al siguiente plano, tomado desde el eje contrario a espaldas del personaje, en los exteriores de una ciudad. La escena, debido al idéntico emplazamiento que posee la actriz y el objeto en ambos lugares, nos transporta a una dimensión mental subjetiva, ese mundo paralelo metafórico que construye la actriz en su actuación [Figura 5]. Una órbita a la que, como ocurre en la escena final y en los créditos donde el sonido del elenco se halla separado de las imágenes y sus cuerpos presentes/ausentes dentro del espacio vacío, solo podemos acceder privilegiadamente a través del audiovisual. Final que a su vez funciona como síntesis de lo que se sostenía en una conversación que tuvo Wajda junto con el poeta, dramaturgo y ensayista Konstany Puzyna y el crítico literario Tadeusz Rózewicz: «hay una musicalidad que subyace a toda la construcción [de la obra]» [1976] (2010, p. 352). Y, por ende, «toda esta performance se convirtió en la propia composición musical de Kantor» (p. 344).



Figura 4. *Umarla Klassa* (Wajda, 1977). Protagonistas en espacio exterior al aire libre.



Figura 5. *Umarla Klassa* (Wajda, 1977). Actriz en espacio exterior urbano

THE WAY OUT IS THROUGH

Para arribar al final de este recorrido laberíntico, debemos regresar brevemente por la senda de la performance musical, ya en el contexto del siglo XXI. Más específicamente, al año 2009, cuando la banda Nine Inch Nails lanzaba en su cuenta de Youtube una serie de contenidos

audiovisuales breves sobre la gira llevada a cabo en aquel momento. Si se revisa la descripción incluida hasta la actualidad en estos videos, lo que se observará es como se detalla que estas presentaciones en vivo fueron filmadas con la cámara Canon 5D Mark II. La razón es que estos registros se originaron, en parte, para demostrar las nuevas posibilidades que ofrecía este modelo lanzado unos meses antes y que significó toda una innovación en la producción audiovisual de los años siguientes. Esto se debió a que fue la primera cámara DSLR fotográfica con sensor full-frame, con capacidad de captura de video a una resolución en 1080x1920px y, sobretodo, con un costo —y tamaño— infinitamente menor a otras cámaras digitales profesionales. La consecuencia de esto fue el florecimiento de un gran número de películas, series, documentales y contenidos de internet de bajo presupuesto. Esto, sumado al mayor acceso a hardware y software de edición y el surgimiento de plataformas de exhibición como Youtube y Vimeo, llevó a que estas filmaciones de la banda se enmarcaran en una etapa donde los tiempos de producción y distribución comenzaron a ser cada vez más dinámicos.

Sin embargo, lo que separa el mero artilugio tecnológico de una búsqueda formal radica en los títulos de los videos, que incluyen la leyenda «*live from on the stage*» [en vivo desde el escenario]. De esta forma, como se puede observar en la interpretación en vivo de *The Way Out Is Through* (Nine Inch Nails, 2009), la cámara, en mano filma la interpretación de una canción en un solo plano continuo arriba del escenario, desplazándose a lo largo del espacio y capturando la performance en un montaje en cámara, elaborando diferentes planos según la distancia con los músicos, la rítmica de la canción y las diferentes intensidades de la performance, incluyendo dentro del registro al público presente en el espectáculo.

Este caso debió haber estado presente como una referencia inconsciente e involuntaria cuando, luego de varios intentos que no lograban reproducir la experiencia que había tenido como espectador aquel septiembre de 2018,³ recibí el ofrecimiento, por parte de Galpón Momo Teatro, para registrar *Proyecto cero* desde el interior del espacio escenográfico, como uno más del elenco, en marzo de 2019. Allí, desplazándome en un único plano continuo y seleccionando de manera intuitiva que acción focalizar a medida que avanzaba la obra, pude vislumbrar que, para poder sortear esa imposibilidad para acercarse al acontecimiento teatral, no debía escapar hacia otras zonas ni observar desde la seguridad de la distancia. Lo que debía hacer —retratado en *Secuencia cero* (Ceccarelli, 2022)— era, más que capturar el acontecimiento, vivenciarlo. Como si fuera el propio cuerpo/artefacto que lleva la máscara, el antifaz óptico, que (inter)actúa performativamente sobre los entes poético-musicales de una performance en vivo, en presencia del público. Debía retratar, como en *Umarla Klassa*, esa musicalidad subyacente en la obra, donde el elenco no fuera unos actores realizando acciones dramáticas, sino unos *performers musicales* que efectuaban la interpretación de unos instrumentos fonéticos y vibrátiles a través de sus voces y cuerpos. Pero al mismo tiempo, no debía simplemente observar y escuchar la partitura que se manifestaba, sino que mi cámara DSLR debía ingresar como un instrumento más de una *jam session*, una *zapada* teatro-audiovisual-musical. En ese preciso momento se reveló que, para escapar del laberinto del teatro, a veces la mejor forma de salir, es entrar.

REFERENCIAS

- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation [La performatividad de la performance documental]. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1–10. <https://www.jstor.org/stable/4140006>
- Benjamin, W. [1936] (1989). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. En *Discursos Interrumpidos I* (pp. 15-57). Taurus.
- Ceccarelli, P. (05 de octubre de 2022). *SECUENCIA CERO | C.C. EN ESO ESTAMOS | 13 DE ABRIL DE 2019* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-e9q-t07tYU>

3 Sobre esto me he extendido en profundidad en el artículo *Actuar para la experiencia* (Ceccarelli, 2024).

- Ceccarelli, P. (2024). Actuar para la experiencia. *Cuadernos del arte*, (23), 206-129. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/173047>
- Dall'Asta, M. (1998). La articulación espacio-temporal del cine de los orígenes. Talens, G. y Zunzunegui S. (Eds.), *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*, Cátedra Signo e Imagen, 287-302.
- Diego de Miguel. (19 de octubre de 2020). *Tadeusz Kantor y el teatro de la muerte* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Mx_8L63hYyI
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 44-54.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Poncetta, J. (2018). *Proyecto cero* [Obra teatral].
- Gaudreault, A. (2007). Del cine primitivo a la cinematografía-atracción. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 28, 10-28.
- Machado, A. (2006). *Convergencia y divergencia de los medios*. EICTV.
- Nine Inch Nails (22 de diciembre de 2009). NIN: "The Way Out Is Through" live from on stage in Holmdel, NJ 6.06.09 [HD 1080p]. [NIN: «The Way Out Is Through» en vivo desde el escenario en Holmdel, NJ 6.06.09 [HD 1080 p]]. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ciLDnsHkqdk>
- Pirandello, L. [1925] (2014). *Seis personajes en busca de autor*. Terramar.
- Puzyna, K., Rózewicz, T. y Wajda A. [1976] (2010). On Tadeusz Kantor's The Dead Class [Sobre la clase muerta de Tadeusz Kantor]. *Polish Theatre Perspectives*, (1), pp. 343-353. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=55646>
- Sala, J. (2020). *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Wajda, A. (Director). (1975). *Umarla Klasa* [Película]. Zespól Filmowy "X". <https://www.youtube.com/watch?v=a235hHGFips>