El fantascopio

Mariana Ortiz Navarro

Universidad El Bosque

Facultad de Creación y Comunicación

Programa de Artes Plásticas

Bogotá D.C

Primer acto

El telón es misterio y magia. La densa tela que cubre la boca del escenario nos impide ver lo que está del otro lado. Miramos ansiosos la cortina por si alguna sombra se escapa debajo de ella, y nos susurra lo que va a ocurrir en el escenario. Es en ese lugar donde las imágenes aparecen y desaparecen como en un espectáculo de ilusionismo y juntas en un acto o más construyen una noción específica de realidad. Solo es posible ver la magia cuando se ponen en marcha los mecanismos que harán visible la puesta en escena: luces, sonidos, vestuario, dramaturgia y escenografía esperan a un público, que, fascinado por las visiones, una vez se abra el telón, se preguntará: ¿Cuál es el truco?

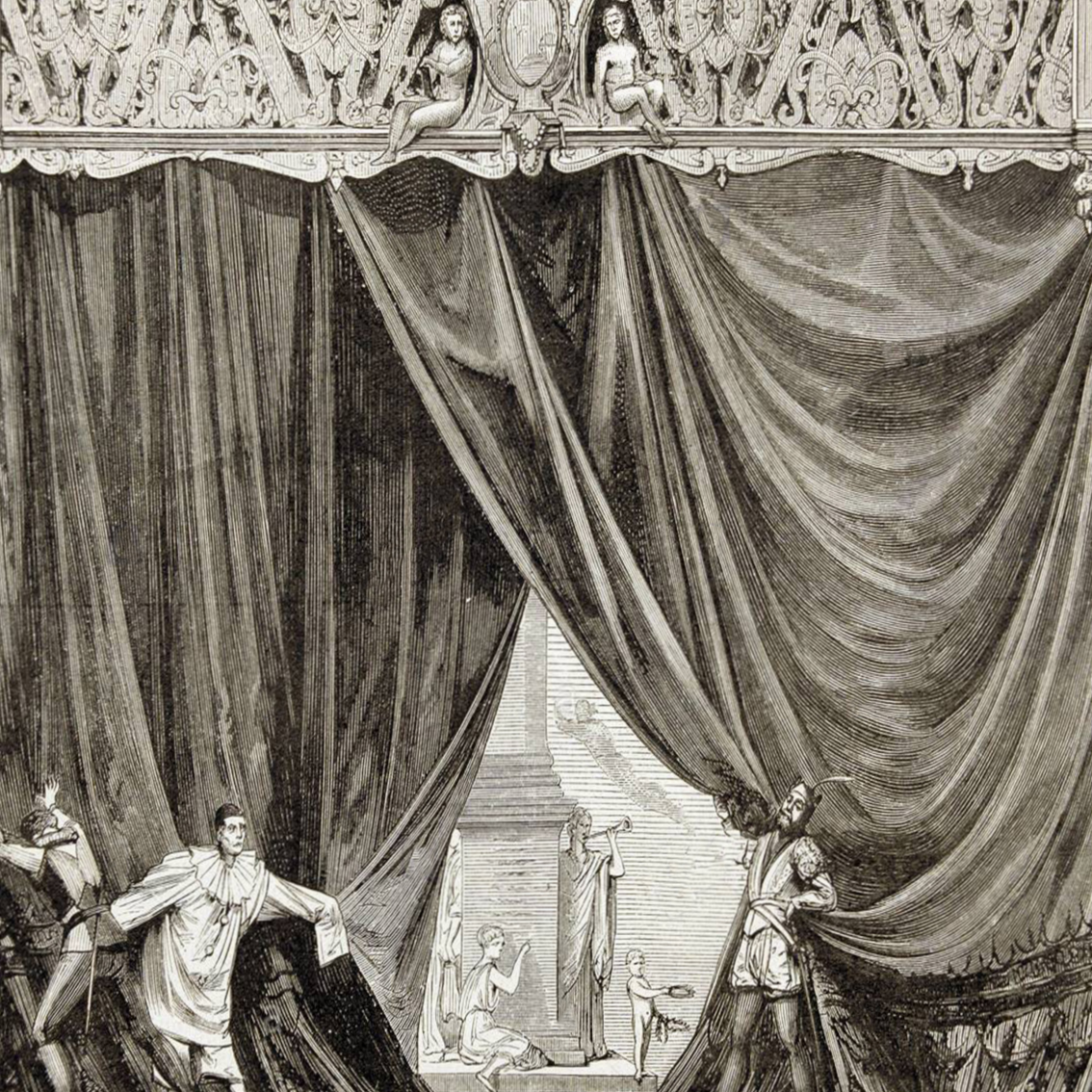
EL GRAN TELÓN

En el teatro a la italiana, el proscenio separa el cuerpo del espectador de la gran caja escénica y el telón separa su mirada del tiempo presente: estamos a la espera de la representación. La obra escénica existe en tres momentos: inicio, entreactos y fin.

Inicio

Una vez el telón se levanta, da apertura a la ventana de la ficción. Como espectadores, los primeros minutos de la pieza nos aturden, experimentamos el tránsito de los sentidos de un espacio físico-real a uno imaginario-dramático. Lo que pasa por las tablas ha pasado por la vida y el teatro narra lo que ya ha sido narrado.

Nos desplazamos sin movernos un solo paso y una vez sucede este intercambio, estamos de nuevo a salvo. Aunque nuestros sentidos estén del otro lado, el cuerpo postrado en los asientos no puede ser afectado: así la obra suceda alrededor de la locura, quizás no nos volvamos locos, ni estemos en peligro de ahogarnos como Ofelia, ni seamos asesinados como el rey Hamlet a manos de su hermano Claudio. Aunque podamos ver y sentir el paisaje escénico, este se encuentra en un lugar imaginario.



Entreactos

Finaliza el primer acto, el telón se baja con la intención de ocultar a los espectadores lo que se encuentra tras bambalinas. Hay un cambio de vestuario, la escenografía se está preparando para situarnos en un nuevo lugar, quizás saldremos del castillo. En este punto ya no hay que contestar a la pregunta ¿a dónde vamos?, sino, ¿dónde estamos? Miremos el telón en términos geográficos: esta frontera suave, soporte del espectáculo, que divide al sujeto-mirante, del objeto-mirado, (Arana, 2007) que permanece en un constante estado de tránsito, es en otras palabras un espacio geográfico temporal, que tiene no solo una dimensión gráfica y geográfica, también política, ideológica, estética e incluso mágica.

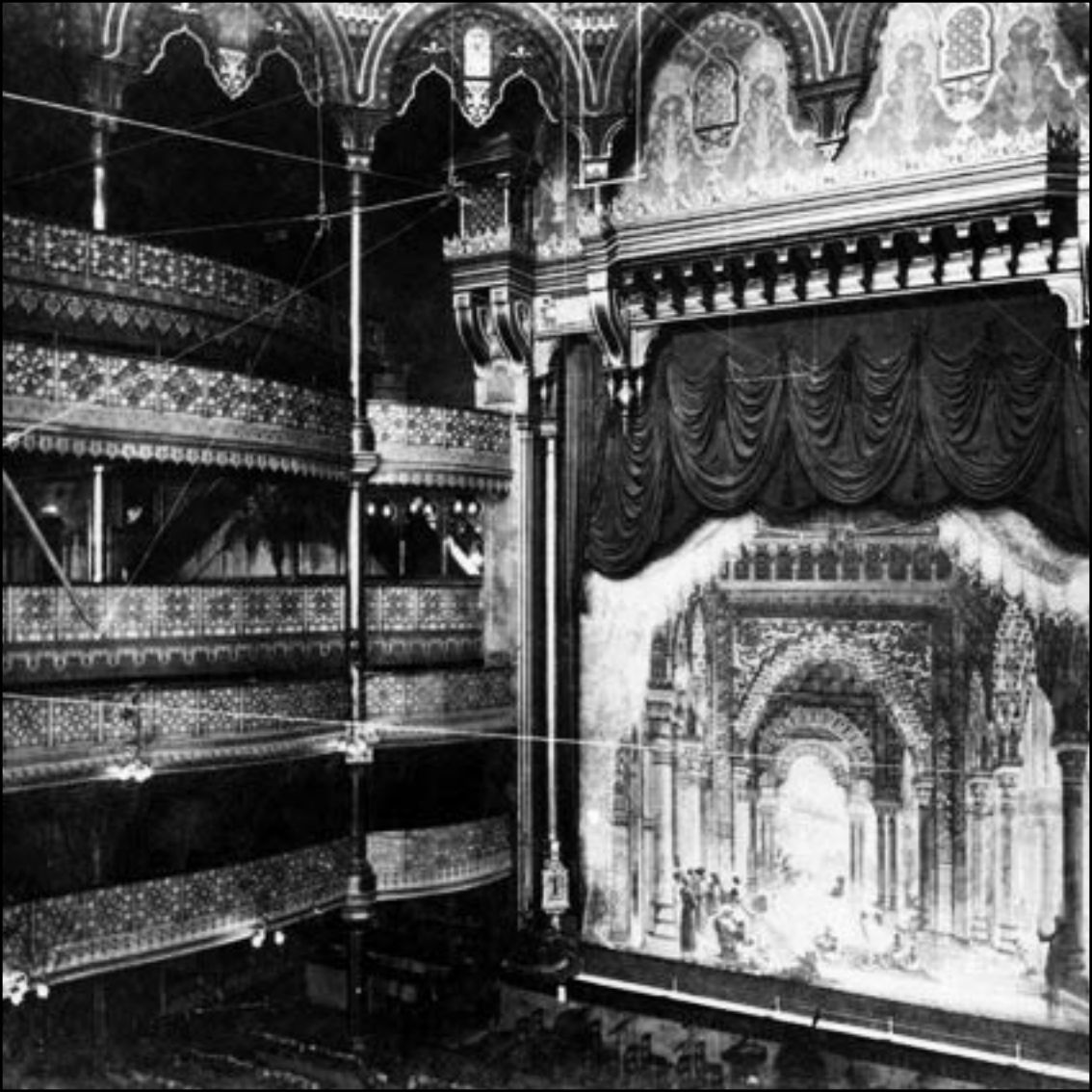
Aún sentados, aquí, frente al escenario, volvemos por un momento al tiempo presente, mientras nos esconden toda la parafernalia de, ahí, escenas, guiones, sonido, luces, utilería, para no distraer a los espectadores con cualquier acción escenográfica que rompa la ficción.

Inicia el segundo Acto. Se abre el telón.

Fin

Hamlet lleva a cabo la petición al espectro, buscando vengar la muerte de su padre. Fin de la representación. Por un momento estuvimos en Dinamarca. Las dimensiones geográficas como fronteras, proyecciones cartográficas, límites para pasar de un país a otro, de un continente a otro se disolvieron... la obra trazó para nosotros una nueva razón cartográfica. El recorrido estuvo sujeto a las convenciones del guion escénico, la escena es el paisaje que se nos propone ver.

Estos tres momentos, el Inicio, los entreactos y el fin suceden cuando se abre y se cierra el telón que todo el tiempo nos oculta y revela la escena. Como dice Arnaldo (2013) “la visión lejos de manifestar lo real, queda inducida por la sugestión de un anhelo creador que se proyecta en un escenario con un telón a punto de levantarse” (p.99). Es esta acción, la del telón apunto de levantarse, la encargada de transportarnos de nuestro presente a un presente continuo. Este primer encuentro del espectador con la gran cortina, antes del inicio de la función, indica que su tiempo y espacio no serán los mismos que los del escenario.



“La cuerda fue para abajo y el telón fue para arriba. Habíamos esperado todos nosotros tanto tiempo ese instante. El telón colgaba. El telón colgaba. Estaba abajo. Ahora está arriba. Cuando se levantó (empezó a levantarse) cuánto nos alegramos”

(Kängle, R. Piper, Münich, 1913)

PUESTA EN ESCENA

La escenografía representa los lugares donde transcurren las escenas. Toma elementos visuales y simbólicos de la realidad, como objetos, situaciones y lugares que permiten que el cuerpo del espectador se transporte de su asiento al escenario. Lo reconocible, ahora, se encuentra del otro lado. La escenografía ha invertido los tiempos. Sentado frente al escenario, el observador satisface su deseo visual.

Se abre el telón, la maquinaria detrás del escenario pone a funcionar la puesta en escena. Estamos ubicados en dos lugares distintos: el primero, es el auditorio que ha quedado completamente a oscuras. Se apaga el espacio físico-real. Es en ese instante que el telón devela la historia. El segundo: el escenario, que es el marco. La escena se ilumina y los espectadores quedan ocultos.

Se enciende el espacio dramático-imaginario. Mientras el maquinista trabaja en las mutaciones escénicas, el actor se dispone a ejecutar su papel, y juntos, tan solo en un par de actos, pueden construir más de un tiempo posible: el ayer, el mañana, hoy o en un rato, e incluso hasta suprimirlos. Estamos en otra parte.

Ilusión 1. *f.*

Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o caudos por engaño de los sentidos.

(ASALE & RAE, s. f.-b)

grasp it.

FIG. 3.

First Position of Pass 2.

SECOND POSITION.

The left hand secretes the object in its palm, while the fingers are allowed to fall loosely down, appearing to retain nothing under them. At the very same moment the right hand must be closed, and remain in shape as if containing the object, with the second joints of the fingers pointed toward the spectators, and the back of the hand toward the ground. The performer then holding his right hand forward, may blow on it and say "Change

FIG. 4.

Second Position of Pass 2.

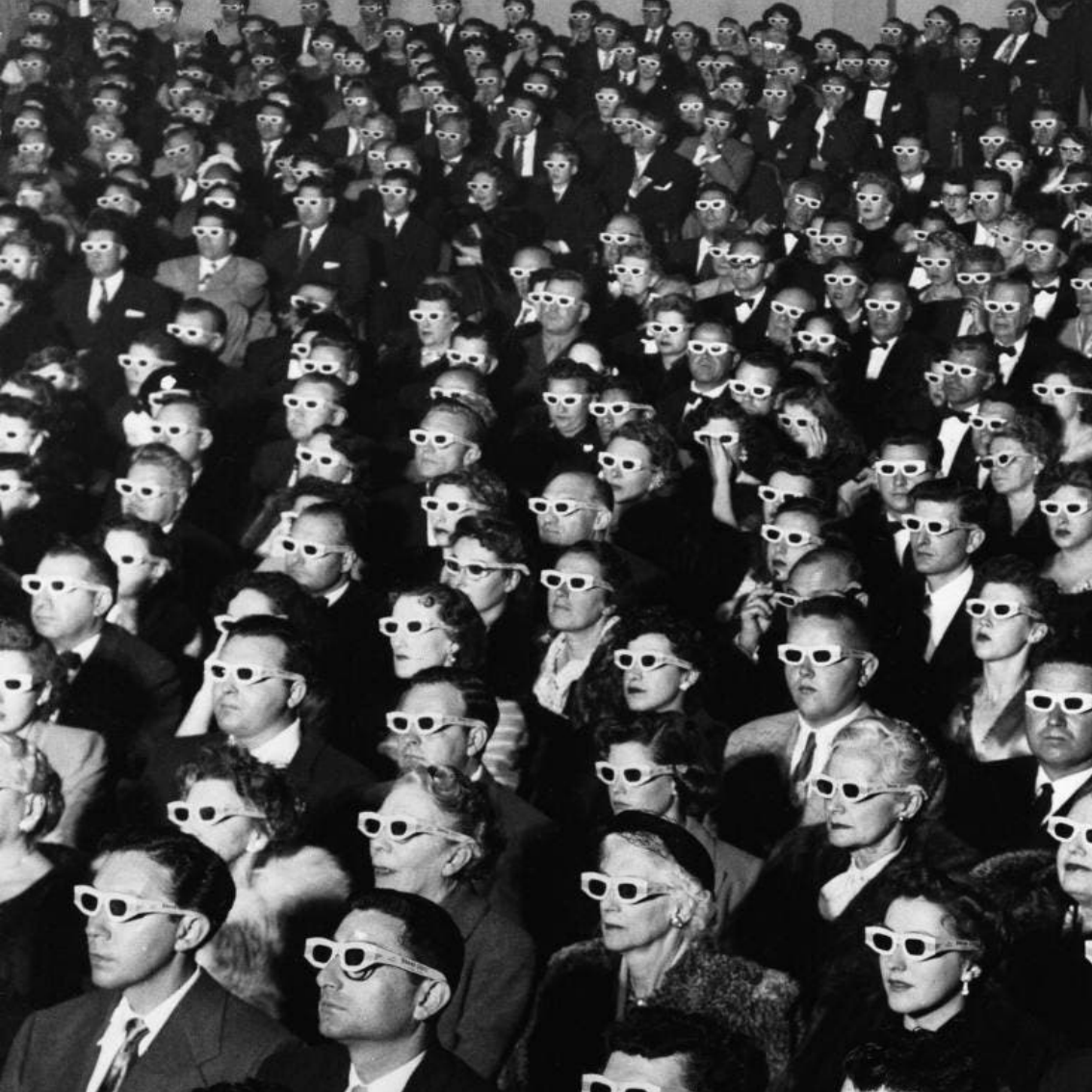
Nada por aquí, nada por allá: magia e imagen

La magia se ha desplegado en las calles. El público busca distracción entre prestidigitadores, adivinos, e ilusionistas. A veces, estos personajes de shows itinerantes, son llevados frente al antiguo skené, o a los palacios junto a los reyes. Incluso se han edificado, junto a los monumentos de los antiguos poetas trágicos, estatuas de estos antiguos magos. Ya no es posible distinguir entre estos nuevos espectáculos y los elementos del teatro.

Magia

Todo está oculto: los secretos, los crímenes, los fantasmas, la magia. El truco detrás de la magia. El show inicia con un telón negro de fondo, las luces apuntan al centro del escenario, alrededor está a oscuras. El mago ingresa al auditorio un armario, este está dividido en tres secciones. Su asistente abre cada una de las puertas para indicar que se encuentra por completo vacío.

Desde el escenario, el mago señala a un asistente del público invitándolo a hacer parte de la ilusión- los magos hablan con las manos. El truco sucede cuando el dedo apunta, la mano se esconde o el puño se cierra.



El invitado abandona el rol de espectador e ingresa a la escena. La asistente pone al sujeto dentro del armario, luego el ilusionista cierra puerta por puerta. Da un toque a la parte superior del cajón y la abre, vemos la cabeza del invitado. Ahora da un toque a la parte inferior, podemos ver sus pies. Por último da un giro al armario, lo pone en su lugar, toca la puerta de en medio y ¡voilá!: entre la cabeza y los pies no hay nada.

(Suenan aplausos)

El artífice del truco hace una pequeña venia, con sus dos manos apunta al cajón. El invitado solo ríe: él desearía, si no fuera por su cuerpo divido, dar la venia también. Cierran las puertas una por una ¡ahí va un giro de nuevo! tres toques, suspenso, abren el cajón y... el invitado ha desaparecido por completo. Será que mientras el público aplaude, se pregunta ¿qué pasaría si el cuerpo no aparece de nuevo?

“Lo interesante de la magia, es que reemplaza la realidad por la imagen. Hace nada o casi nada, pero hace creer todo, es tan fácil, pone al servicio de la imaginación individual las fuerzas y las ideas colectivas” (cita Barrientos, 1986). El público ha estado en una búsqueda constante por la ilusión, el engaño o quizás la ficción. Queremos creer en algo, sea misterio o espectáculo.

Imagen

Así como el truco de magia o la escena que se esconde tras el telón, la imagen ha sido capaz de revelar, ocultar, mentir, manipular o reflejar. Ha tenido la fuerza suficiente para imponerse a nivel estético, político e histórico. Su capacidad de proliferación la ha expuesto no solo a la censura, si no, a su extinción. Pongamos en el acto un fragmento del primer capítulo de “El libro de la risa y el olvido” de Milan Kundera:

Primer acto

Escena I

Dos líderes comunistas están a punto de dar un discurso, en un balcón, de un palacio Barroco en Praga. Afuera la nieve cae.

Personajes:

-Líder comunista Klement Gottwald
- Camarada Clementis

Klement Gottwald sale al balcón para dirigirse a cientos de ciudadanos que llenaban la plaza de la ciudad vieja. Fue un momento crucial en la historia de Bohemia. Hacía frío, Gottwald tenía la cabeza descubierta, Clementis que estaba justo a su lado, se quita el gorro de pieles y lo pone en la cabeza del líder.

El departamento de propaganda difundió en cientos de miles de ejemplares la fotografía del balcón desde el que Gottwald, con el gorro en la cabeza y los camaradas a su lado, habla al pueblo. Hasta el último niño conocía aquella fotografía. Cuatro años más tarde a Clementis lo acusaron de traición y lo colgaron. El departamento de propaganda lo borró de inmediato de la historia y, por supuesto, de todas las fotografías. Desde entonces, Gottwald aparece solo en el balcón, y a su lado la pared del palacio está vacía. Lo único que quedó de Clementis fue el gorro en la cabeza de Gottwald.

Cito a Didi huberman (2013) cuando dice que “cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición, es tan fácil, ha sido siempre tan habitual destruir imágenes” (p.16) Me pregunto ¿qué pasaría si la carta que escogió, el público, desaparece para siempre de la baraja del mago? Volvamos al el ejemplo de Clementis y Gottwalt. La imagen perdida pertenece a un suceso histórico y político que dejará un bache en la narración de esa historia y este, quizás, solo se pueda reconstruir desde la especulación, el vestigio y la imaginación.

Klement Gottwald, presidente del Partido Comunista de Checoslovaquia y primer ministro del gobierno checoslovaco, Praga el 21 de febrero de 1948.

Mirror Piece I, reconfigure, Joan Jonas (1969-2010)

Fig 1.Stadsteatern, K. (2013, octubre 17). Mirror Piece I: Reconfigured (1969/2010). https://vimeo.com/77162791

En esta coreografía, un grupo de mujeres ingresa al escenario en hilera, cada una carga un espejo oblongo que las esconde detrás. Se sientan sobre el piso y sitúan los espejos frente a los espectadores, reflejándolos y convirtiéndolos en imágenes dentro de la actuación y al mismo tiempo sustituyendo los cuerpos que están en el escenario. Dos hombres entran en la escena e interrumpen la coreografía, levantando los cuerpos de las mujeres y situándolas en distintos lugares de la sala.

Fig 2.Stadsteatern, K. (2013, octubre 17). Mirror Piece I: Reconfigured (1969/2010). https://vimeo.com/77162791

La hilera se desarma, y con ella la imagen de los espectadores desaparece y el espacio se distorsiona. Los espejos apuntan a todas partes. Reflejos fragmentados bailan en el salón hasta que vuelven a la hilera. En esta ocasión se encuentran tan juntos que forman una gran pantalla de espejos, debajo de ellos se asoman los pies de las performers que al reflejarse se duplican, y se abstraen los cuerpos que manipulan los espejos. No hay torso ni cabeza. El truco está en hacernos creer, en la desaparición de la realidad y la aparición de la ilusión.

ESPECT-ACTOR

Juego de miradas

Nos han despojado de nuestra realidad. La han convertido en espectáculo. Sentados frente al escenario experimentamos el deseo, no solo de ver, si no de sentir el drama. Más bien queremos recuperar aquello de lo que nos han despojado. Nos vemos escribiendo nuestra propia historia, mientras asociamos o disociamos las imágenes proyectadas en el escenario, con la esperanza de recuperar algo de la realidad que nos han quitado.

El espectador recorre las escenas como se recorre un paisaje. Gertrude Stein en su ensayo Play, describe la obra de teatro como un paisaje que está allí, no se mueve del escenario. Es un conjunto de elementos que se encuentran en relación: el árbol con la colina, la colina con el campo y el campo con el árbol y el cielo.

Luego todo esto se relaciona con cualquier detalle (Stein G, 1995). En el teatro la obra sucede en función del guion, el guion con la escenografía, la escenografía con el actor, este con la mirada del espectador.

> **Espectador 1. Adj. y s**. Que asiste a un espectáculo público
> (ASALE & RAE, s. f.-a)

Ranciére formula la siguiente paradoja: "no hay teatro sin espectador", la obra escénica, no puede prescindir de la mirada del otro. La relación óptica que tienen el público con la obra puede ser un problema cuando el sujeto que mira se queda en la apariencia, sin cuestionar cómo son producidas o cuál es la realidad que ocultan las imágenes presentadas frente a sus ojos.

En ese sentido la relación del espectador con la obra sería la misma del voyeur: un observador pasivo que solo mira por la ranura de la puerta para complacer a la vista. Ni conoce, ni actúa.

> Dice el autor, que nos hace falta entonces otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante unos asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva se someta a otra relación, la que designa lo que se produce en el escenario el drama. Drama quiere decir acción (Ranciére, 2015, p.11)

Este nuevo teatro busca que los asistentes aprendan, examinen, investiguen las imágenes como quien se enfrenta a un gran misterio, y en vez de quedar embriagados por ellas, se conviertan en participantes activos, encargados de hacer el truco de magia. Las imágenes presentadas en el escenario, a simple vista, son las mismas para todos, pero para ver la obra hay que dejar que la mirada de cada espectador

se mueva libre por ese paisaje escénico. Éste debe comprender, que tiene el poder de traducir las imágenes que percibe acorde a su intelecto, contexto y experiencia. Augusto Boal en su propuesta del Teatro del oprimido consigue acercarse a ese, sujeto-mirante emancipado que propone Ranciére, a través del sujeto que denomina: Espect-actor.

Boal propone en su sistema teatral del Teatro del Oprimido, una serie de juegos corporales para actores y no actores, pues para él todos actuamos en el teatro de la vida. Como lo mencioné en el primer capítulo, lo que pasa por las tablas ha pasado por la vida y el teatro narra lo que ya ha sido narrado: el lenguaje teatral hace parte de nuestro cotidiano. El actor que interpreta un personaje, siente, anhela, llora, vive las mismas emociones que el espectador que se encuentra frente a él.

La diferencia es que un actor de profesión es consciente de que usa un lenguaje teatral, mientras que el no actor lo ignora, al jugar todos los mismos juegos corporales, podemos darnos cuenta que la diferencia entre espectador y actor se desvanece. El espect-actor es aquel que más allá de observar, es capaz de intervenir, componer, o recrear la realidad como la ve y la vive, puesto que las acotaciones no son las mismas en todas las adaptaciones.

Boal en su libro *Juegos para actores y no actores*, propone nueve secuencias de ejercicios de las cuales tomaré tres que nos ayudan a ver lo que miramos a partir de un diálogo visual:

1.Secuencia del espejo

El juego consiste en armar dos filas de participantes. La fila A. será el sujeto, pensemos en él como el no actor. La fila B será la Imagen como actor. Cada sujeto debe realizar una serie de movimientos y expresiones faciales en cámara lenta, hasta que la imagen se sincronice con él y reproduzca sus acciones. La imagen debe hacerlo prestando atención a los mínimos detalles del sujeto: sus movimientos involuntarios, la posición de sus dedos, el ángulo en que levanta la pierna, o la fuerza que ejercen los pies en el suelo.

2. Sujeto e imagen cambian los papeles

Luego de unos minutos, el director anuncia que sujeto e imagen cambian de rol sin perder la continuidad: no debe producirse ruptura entre ellos ya que, con la secuencia del espejo los participantes han logrado sincronizarse hasta duplicar el cuerpo del otro. Si hay un observador externo, este no debe notar el cambio.

Me gustaría que pensáramos en la obra ya mencionada de Joan Jonas, *Mirror Piece I, reconfigured* con relación a esto. Los cuerpos de las actrices son sustituidos, mientras que el de los espect-actores es duplicado.

3. Ambos son sujeto e imagen

El director anuncia que ambos tienen la misma función: ser el sujeto y la imagen. Los movimientos deben estar perfectamente sincronizados, la comunicación es exclusivamente visual. El sujeto y la imagen son un solo cuerpo. La imagen ha entrado en el campo de la realidad por principio de mímesis, ejercicio de imitación por el cual es posible representar la actividad humana, no como multiplicación de imágenes, sino como creación de actos singulares. El proscenio está cada vez más cerca del escenario.

Lo teatral y lo cotidiano

Espectador 2.Adj. Que mira con atención algo

(ASALE & RAE, s. f.-a)

Etimológicamente la palabra teatro viene del griego Theatron (Pavis,1998) que significa el espacio donde el público contempla la representación de una acción, que le es presentada en otro sitio. El teatro es un punto de vista. La relación entre el sujeto-mirante y el objeto- mirado, que al entrar en contacto, convierten el lugar en el que están situados en el espacio donde tendría lugar la representación. Esta relación, no la hallo solo en el lugar de la representación de una obra teatral. De elementos rituales y el teatro devienen lugares que en la cotidianidad se han designado para la representación, donde se asumen comportamientos como si se tratara de un escenario, y estos no tienen por qué obedecer a un guion:

Escena II

Como telón de fondo, un retablo de madera tallada en color dorado, desde el que nos observan Santa Ana, Santo Tomás, y San José. El templo se encuentra envuelto en utilería, santos, trinidades y ángeles. Dos luces laterales, en forma de vitral, envuelven el templo disipando las tinieblas y las sombras.

Personajes:

-Sacerdote

-Acólitos

-Feligreses

El sacerdote se prepara para la eucaristía, alista su vestuario escénico. Viste la túnica, se pone la casulla y finalmente se enrolla la estola. Los feligreses ingresan al auditorio, toman asiento y se disponen a celebrar el ritual. Inicia la función. El sacerdote ingresa y se sitúa frente al atril, los acólitos llenan de incienso el lugar, mientras los feligreses contemplan la eucaristía a la espera de alguna aparición religiosa.

(No hay aplausos)

Fin del primer acto

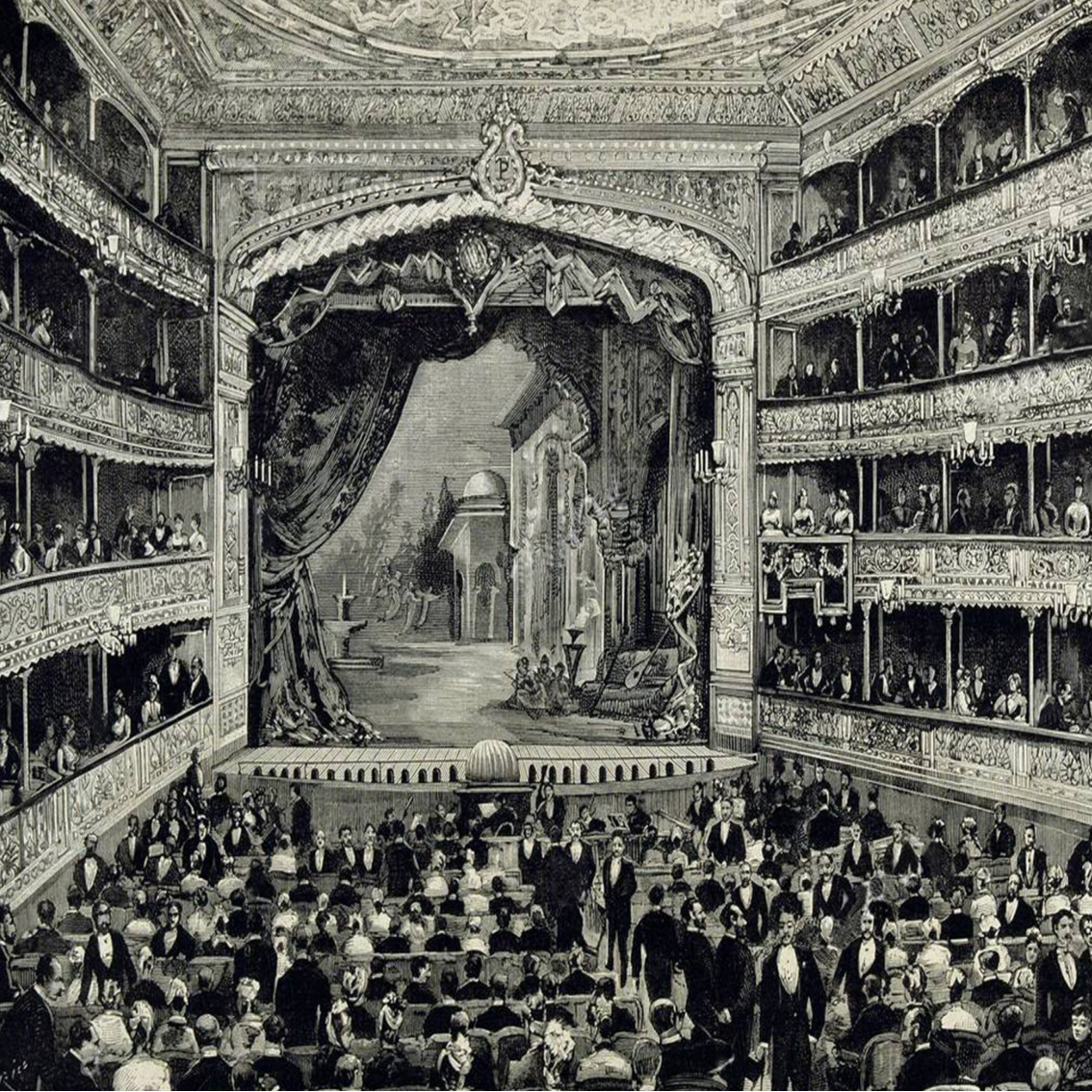
En ciertos eventos, los participantes adquieren categoría de actrices y actores en función de unos espectadores. En la película Fanny y Alexander de Ingmar Bergman (1982), cuando Oscar muere su espectro tiene un encuentro con su madre, Helena: un día, mientras ella duerme en su silla, de repente siente la presencia de su hijo en la habitación. Abre los ojos y lo reconoce, por unos instantes su fantasma se hace tangible. Helena toma su mano, que describe como pequeña, firme, y seca y mientras lo mira le dice que en realidad todo el mundo está actuando en la vida y que a veces hay papeles más divertidos y otros menos. El de ella, le dice, es el de mamá, de Julieta y de Margarita, y de pronto hizo el de viuda, y luego el de abuela, y así se sucede un personaje a otro Luego se pregunta ¿cómo acabaron todos ellos?

Una vez abandonamos el asiento y en medio de la función atravesamos el escenario, entendemos que podemos ver cómo actuamos dentro de esta realidad. Dejamos atrás el elemento ilusorio y entendemos los mecanismos de la ficción. Por lo tanto debemos trabajar con la realidad de la imagen, y no con la imagen de la realidad.

LA CAJA ESCÉNICA

La linterna mágica, artefacto del siglo XVII consiste en un juego de lentes y un soporte corredizo sobre el que se colocan láminas ilustradas acompañadas de sonidos y narraciones al interior de un teatro. Con una lámpara de aceite estas ilustraciones son iluminadas y a continuación proyectadas, como una revelación, sobre un fondo blanco. Para los supersticiosos estas imágenes eran cercanas a una manifestación mística-religiosa, el acceso a una verdad oculta. Para los escépticos era como poner la vista en la cerradura de la puerta mientras las luces están encendidas.

Cuando el espectador compra el boleto de la función, entrar a la sala involucra un pacto silencioso de pretender o creer. Cuando toma asiento asume el rol de ¿espectador o creador? se compromete a ver por medio de la imaginación los acontecimientos que se le presentan. El artefacto mágico es como la grieta por la que la luz se escapa e invita al espectador a mirar por entre la pared lo que está del otro lado.



Se da inicio al espectáculo.

Aunque sin luz somos como niños que no podemos dormir en la noche pensando en el monstruo que habita la bajo cama, en el teatro las imágenes proyectadas son fantasmas a los que no les tenemos miedo porque sabemos que son un acto de ilusionismo y la magia solo puede existir si estamos dispuestos a invocar a los espíritus. Sabemos que allí dentro todo puede acontecer y solo basta con que el linternista itinerante sople el candil para dar fin a la visión. De nuevo los asistentes han quedado a oscuras. Acto seguido, hay que abandonar la sala y deseamos que al pisar la calle no se rompa la ficción, pues no queremos enterrarnos sus pequeñas esquirlas en los zapatos. Salimos con ella en las manos, caminando despacito mientras las rodillas dejan de temblar y los ojos se adaptan al exterior.

Sin embargo, al ver nuestra sombra en el suelo nos espantamos, como si viéramos la proyección de un alma en pena, dejando caer nuestra porción de ficción en la realidad, rompiendo el pacto de silencio.

La linterna mágica

Sin imaginación no hay imagen. Aclaro que, cuando hablo de imaginación, no aludo un componente fantasioso e irreal, la imaginación tiene un potencial de realización que penetra el mundo real. Didi-Huberman (2013) indica que "no se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real, sin hablar de una especie de incendio" como cuando un fósforo hace contacto con el asfalto y aparece el fuego. Este puede ser devastador y extinguirlo todo o puede encender una vela para abrirnos paso en medio de una cueva.

Aquellas imágenes que arden no están destinadas a develar una verdad, si no a construir una nueva a partir del residuo de las llamas. Los acontecimientos, sucesos o narraciones son la suma de imágenes archivadas, vídeos, fotografías, libros, tradiciones, que registran el paso de los mortales por la tierra. En la guerra no conoceríamos la caída de un pueblo, sin un registro de su auge. Estas imágenes pueden venir de lugares y tiempos muy distintos, que en realidad no se encuentran en un tiempo presente. Han muerto a su tiempo para convertirse en la ceniza que el linternista proyecta en un escenario visible, reproducible y manipulable y una vez él apaga la llama del artefacto mágico, abandona los restos de aquellos espectros que aguardaran allí hasta la próxima función.

Fanny y Alexander inicia con la imagen de un teatro de papel iluminado por velas. Se abre el primer telón, de fondo hay una imagen impresa de un paisaje griego y un par de esculturas sin brazos. Se abre el segundo telón, aparece un bosque, y entre los árboles un castillo medieval. Los actores: una doncella, un par de soldados y un personaje que quizás sea un príncipe. El bosque se levanta y aparece el pequeño Alexander, quien construye la escena detrás de la caja e ingresa la figura de una reina en un traje rojo y pomposo.

Oscar, su padre, dirige su propio teatro de papel, un poco más grande que el de su hijo. Uno que apenas se puede mantener. En los primeros minutos de la película, luego de una obra presentada durante las vísperas de navidad, el director del teatro declama unas palabras a aquellos que lo han acompañado y que han actuadocon él. Les dice que su único mérito propio, de verdad, si es que puede

puede llamarse mérito, es que adora este pequeño mundo en el interior de las gruesas paredes del teatro y que también ama a cuantos trabajan allí (...)

Oscar habla de un pequeño mundo contenido en gruesas paredes, refiriéndose a la caja escénica, propia del teatro a la italiana. Todo lo que sucede a su interior está mediado, han fabricado un contenedor de acciones, de universos. Las luces, los telones, las poleas, las plataformas y los objetos que lo conforman hacen parte de un sistema que opera para la construcción de un mundo lleno de imágenes que tocan lo real. Mientras tanto nosotros presenciamos absortos la magia.

El discurso continúa, dice que al otro lado, ahí fuera, está el mundo grande y, a veces este mundo nuestro consigue reflejar al mundo grande de modo que... podamos entenderlo algo mejor. O quizás quienes actúan brindan a las personas que aquí vienen la oportunidad de olvidar durante unos breves instantes, quizá unos segundos... el duro mundo exterior. Nuestro teatro es un pequeño y estrecho... estrecho espacio de orden, rutina, conciencia y cariño."

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

I. laterna magica. 1905. **Imagen tomada de**

https://alamy.es

II. xilografía. MALAGA. TEATRO CERVANTES. TELON DE BOCA OBRA DE FERRANDIZ. GRABADO DE LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA. SIGLO XIX, Ferrándiz. **Imagen tomada de https://alamy.es**

III. IN: Tidworth, Simon : Theatres: An Illustrated History. London 1973 p. 188. **Imagen tomada de** https://theatre-architecture.eu/

IV. The Practical Magician and Ventriloquist's Guide (1876). **Imagen tomada de** https://publicdomainreview.org/

V. J.R. Eyerman, 1952 Archivos LIFE. **Imagen tomada de** *Querido Público*

El espectador ante la participación: jugadores, usuarios,

prosumers y fans. (Editor) Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo

VI. Pepper's Ghost stage set up. 1862. Le Monde Illustré **Imagen tomada de https://en.wikipedia.org/**

VII. Klement Gottwald, presidente del Partido Comunista de Checoslovaquia y primer ministro del gobierno
chcoslovaco, 21 de febrero de 1948. **Imagen tomada de https://onthisdateinphotography.com/**

VIII. Paul Gavarni, Le Flâneur, 1842.**Imagen tomada de** Performing the digital (Editor) Martina Leeker, Imanuel Schipper, Timon Beyes (eds.)
Performing the Digita http://library.oapen.org/

IX .00:32/3:08:47 Fanny y Alexander – Fanny och Alexander. (s. f.). Zoowoman 1.0. Recuperado 15 de abril de 2020, de https://zoowoman.website/wp/movies/fanny-y-alexander/
min

X. The clairvoyant, 1547, engraving. Melchior Lorck. **Imagen tomada de**
https://britishmuseum.org/

Fin del primer acto

Segundo acto

01:25

Secuencia del espejo

Vídeo-performance

06:09 min

05:15

05:54

00:50

Juego de sombras

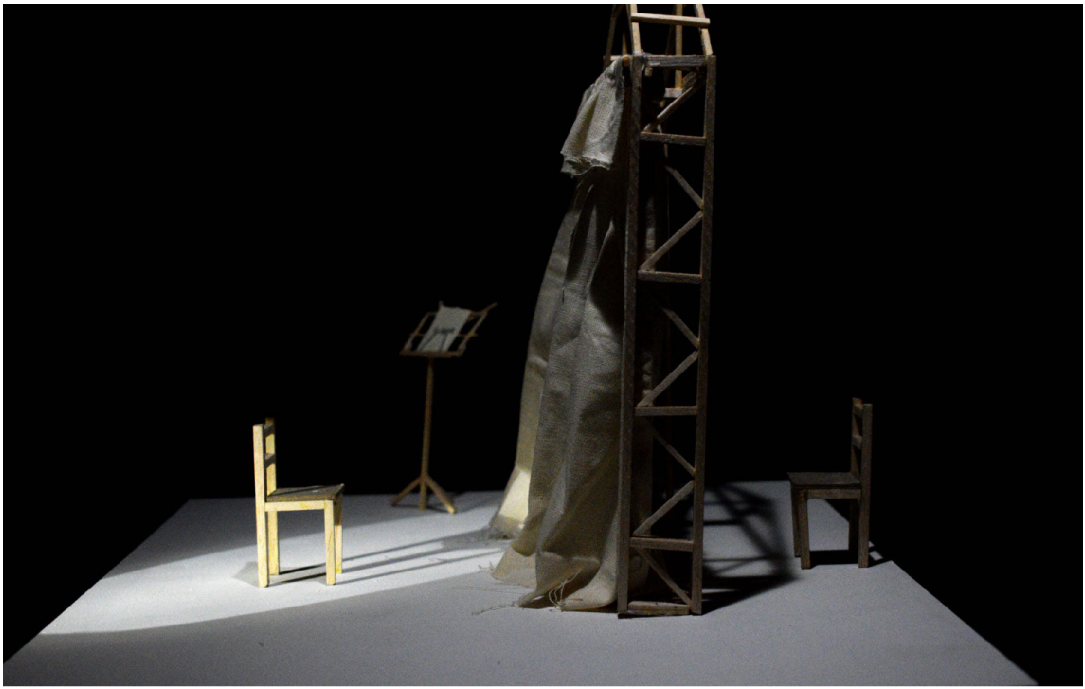
Vídeo-performance

03:52min

02:03

01:15

8



El fantascopio

Fotografía digital

Referencias

ASALE, R.-, & RAE. (s. f.). Espectador, espectadora | Diccionario de la lengua española. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 15 de abril de 2020, de https://dle.rae.es/espectador

ASALE, R.-, & RAE. (s. f.). Ilusión°| Diccionario de la lengua española. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 15 de abril de 2020, de https://dle.rae.es/espectador

Barrientos, J. Á. (s. f.). LA COMEDIA DE MAGIA DEL SIGLO XVIII. 611.

Baty, G., & Chavance, R. (1992). El arte teatral (J. J. Arreola, Trad.; segunda). Tezontle, Fondo de cultura económica.

Boal, A., & Merlino Tornini, M. (2011). Juegos para actores y no actores: Teatro del oprimido. Alba.

Fanny y Alexander – Fanny och Alexander. (s. f.). Zoowoman 1.0. Recuperado 15 de abril de 2020, de https://zoowoman.website/wp/movies/fanny-y-alexander/

Milan Kundera. (2016). El libro de la risa y el olvido (Fernando Valenzuela, Trad.; 1ra edición en colección Maxi). Editorial Planeta Colombia S.A.

Patrice Pavis. (1998). Diccionario del teatro (Jaume Melendres, Trad.; 3.a ed.). Ediciones Paidós Ibérica, S.A. https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf

Rancière, J. (2015). El espectador emancipado. Ediciones Manantial.

Stadsteatern, K. (2013, octubre 17). Mirror Piece I: Reconfigured (1969/2010). https://vimeo.com/77162791

Stein, G. (1995). Last Operas and Plays. Taylor & Francis.

Thamer Arana Grajales. (2007). El concepto de teatralidad. 7(13), 7.

2020