

Transcultural Journal of Humanities & Social Sciences

Print ISSN 4239-2636 Online ISSN 4247-2636



An Online Academic Journal of
Interdisciplinary & transcultural topics in Humanities
& social sciences

TJHSS

BUC Press House



Volume 6 Issue (4)

July 2025

Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences (TJHSS) is a journal committed to disseminate a new range of interdisciplinary and transcultural topics in Humanities and social sciences. It is an open access, peer reviewed and refereed journal, published by Badr University in Cairo, BUC, to provide original and updated knowledge platform of international scholars interested in multi-inter disciplinary researches in all languages and from the widest range of world cultures. It's an online academic journal that offers print on demand services.

TJHSS Aims and Objectives:

To promote interdisciplinary studies in the fields of Languages, Humanities and Social Sciences and provide a reliable academically trusted and approved venue of publishing Language and culture research.

- | | |
|----------------------|------------------|
| ▣ Print ISSN | 2636-4239 |
| ▣ Online ISSN | 2636-4247 |

Transcultural Journal for Humanities & Social Sciences (TJHSS) Editorial Board

Editor-in-Chief

Prof. Hussein Mahmoud

Professor of Italian Literature Dean of the
School of Linguistics & Translation Badr
University in Cairo & Helwan University,
Cairo, Egypt
Email: hussein.hamouda@buc.edu.eg

Prof. Mona Baker

Professor of Translation Studies Co-coordinator,
Genealogies of Knowledge Research Network Affiliate
Professor, Centre for Sustainable Healthcare Education
(SHE), University of Oslo Director, Baker Centre for
Translation & Intercultural Studies, Shanghai
Internsenties University Honorary Dean, Graduate School
of Translation and Interpreting, Beijing Foreign Studies
University
Email: mona@monabaker.org

Prof. Richard Wiese

Professor für Linguistik Philipps-Universität
Marburg, Germany
Email: wiese@uni-marburg.de,
wiese.richard@gmail.com

Prof. Kevin Dettmar

Professor of English Literature Director of The
Humanities Studio Pomona College, USA.
Email: kevin.dettmar@pomona.edu

Transcultural Journal for Humanities & Social Sciences (TJHSS) Editorial Board

Prof. Luis Von Flotow

Professor of Translation & Interpretation
Faculty of Arts, University of Ottawa, Canada
Email: 1vonflotow@gmail.com

Associate Editors

Prof. Fatma Taher

Professor of English Literature Vice- Dean
of the School of Linguistics & Translation
Badr University in Cairo, Egypt.
Email: fatma.taher@buc.edu.eg

Managing Editors

Prof. Nihad Mansour

Professor of Translation Vice- Dean of the
School of Linguistics & Translation Badr
University in Cairo & Alexandria University,
Egypt
Email: nehad.mohamed@buc.edu.eg

Managing Editors

Prof. Mohammad Shaaban Deyab

Professor of English Literature Badr
University in Cairo & Minia University, Egypt
Email: Mohamed-diab@buc.edu.eg

Editing Secretary

Dr. Rehab Hanafy

Assistant Professor of Chinese Language
School of Linguistics & Translation Badr
University in Cairo, Egypt
Email: rehab.hanfy@buc.edu.eg

EDITORIAL BOARD

ENGLISH LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Alaa Alghamdi Professor of English Literature Taibah University, KSA	Email: alaaghamdi@yahoo.com
Prof. Andrew Smyth Professor and Chair Department of English Southern Connecticut State University, USA	Email: smyth2@southernct.edu
Prof. Anvar Sadhath Associate Professor of English, The New College (Autonomous), Chennai - India	Email: sadathvp@gmail.com
Prof. Hala Kamal Professor of English, Faculty of Arts, Cairo University, Egypt	Email: hala.kamal@cu.edu.eg
Prof. Hanaa Shaarawy Associate Professor of Linguistics School of Linguistics & Translation Badr University in Cairo, Egypt	Email: hanaa.shaarawy@buc.edu.eg
Prof. Hashim Noor Professor of Applied Linguistics Taibah University, KSA	Email: prof.noor@live.com
Prof. Mohammad Deyab Professor of English Literature, Faculty of Arts, Minia University, Egypt	Email: mdeyab@mu.edu.eg
Prof. Nagwa Younis Professor of Linguistics Department of English Faculty of Arts Ain Shams University , Egypt	Email: nagwayounis@edu.asu.edu.eg
Prof. Tamer Lokman Associate Professor of English Taibah University, KSA	Email: tamerlokman@gmail.com
CHINESE LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Belal Abdelhadi Expert of Arabic Chinese studies Lebanon university	Email: Babulhadi59@yahoo.fr
Prof. Jan Ebrahim Badawy Professor of Chinese Literature Faculty of Alsun, Ain Shams University, Egypt	Email: janeraon@hotmail.com
Prof. Lin Fengmin Head of the Department of Arabic Language Vice President of the institute of Eastern Literatures studies Peking University	Email: emirlin@pku.edu.cn
Prof. Ninette Naem Ebrahim	Email: ninette_b86@yahoo.com

Professor of Chinese Linguistics Faculty of Alsun, Ain Shams University, Egypt	
Prof. Rasha Kamal Professor of Chinese Language Vice- Dean of the School of Linguistics & Translation Badr University in Cairo & Faculty of Alsun, Ain Shams University, Egypt	Email: rasha.kamal@buc.edu.eg
Prof. Sun Yixue President of The International School of Tongji University	Email: 98078@tongji.edu.cn
Prof. Wang Genming President of the Institute of Arab Studies Xi'an International Studies University	Email: genmingwang@xisu.cn
Prof. Zhang hua Dean of post graduate institute Beijing language university	Email: zhanghua@bluc.edu.cn
Prof. Belal Abdelhadi Expert of Arabic Chinese studies Lebanon university	Email: Babulhadi59@yahoo.fr
GERMAN LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Baher El Gohary Professor of German Language and Literature Ain Shams University, Cairo, Egypt	Email: baher.elgohary@yahoo.com
Prof. El Sayed Madbouly Professor of German Language and Literature Badr University in Cairo & Ain Shams University, Cairo, Egypt	Email: elsayed.madbouly@buc.edu.eg
Prof. George Guntermann Professor of German Language and Literature Universität Trier, Germany	Email: GuntermannBonn@t-online.de
Prof. Herbert Zeman Professor of German Language and Literature Neuere deutsche Literatur Institut für Germanistik Universitätsring 1 1010 Wien	Email: herbert.zeman@univie.ac.at
Prof. Lamyaa Ziko Professor of German Language and Literature Badr University in Cairo & Menoufia University, Egypt	Email: lamiaa.abdelmohsen@buc.edu.eg
Prof. phil. Elke Montanari Professor of German Language and Literature University of Hildesheim, Germany	Email: montanar@unihildesheim.de , elke.montanari@unihildesheim.de
Prof. Renate Freudenberg-Findeisen Professor of German Language and Literature Universität Trier, Germany	Email: freufin@uni-trier.de
ITALIAN LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Giuseppe Cecere	Email: giuseppe.cecere3@unibo.it

Professore associato di Lingua e letteratura araba Università di Bologna Alma Mater Studiorum, Italy	
Prof. Lamiaa El Sherif Professor of Italian Language & Literature BUC, Cairo, Egypt	Email: lamia.elsherif@buc.edu.eg
Prof. Shereef Aboulmakarem Professor of Italian Language & Literature Minia University, Egypt	Email: sherif_makarem@yahoo.com
SPANISH LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Carmen Cazorla Professor of Spanish Language & Literature Universidad Complutense de Madrid, Spain	Email: mccazorl@filol.ucm.es
Prof. Elena Gómez Professor of Spanish Language & Literature Universidad Europea de Madrid, Spain	Email : elena.gomez@universidadeuropea.es Universidad de Alicante, Spain spc@ua.es
Prof. Isabel Hernández Professor of Spanish Language & Literature Universidad Complutense de Madrid, Spain	Email: isabelhg@ucm.es
Prof. Manar Abd El Moez Professor of Spanish Language & Literature Dean of the Faculty of Alsun, Fayoum University, Egypt	Email: manar.moez@buc.edu.eg
Prof. Mohamed El-Madkouri Maataoui Professor of Spanish Language & Literature Universidad Autónoma de Madrid, Spain	Email: elmadkouri@uam.es
Prof. Salwa Mahmoud Ahmed Professor of Spanish Language & Literature Department of Spanish Language and Literature Faculty of Arts Helwan University Cairo, Egypt	Email: Serket@yahoo.com
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES	
Prof. Ahmad Zayed Professor of Sociology Faculty of Arts, Cairo University, Egypt Ex-Dean of the School of Humanities & Social Sciences Badr University in Cairo	Email: ahmedabdallah@buc.edu.eg
Prof. Amina Mohamed Baiomy Professor of Sociology Faculty of Arts Fayoum University, Egypt	Email: ama24@fayoum.edu.eg
Prof. Galal Abou Zeid Professor of Arabic Literature Faculty of Alsun, Ain Shams University	Email: gaalswn@gmail.com
Prof. M. Safeieddeen Kharbosh Professor of Political Science Dean of the School of Political Science and International Relations	Email: muhammad.safeieddeen@ buc.edu.eg

Badr University in Cairo, Egypt Prof. Sami Mohamed Nassar Professor of Pedagogy Dean of the School of Humanities & Social Sciences Badr University in Cairo Faculty of Graduate Studies for Education, Cairo University	Email: sami.nassar@buc.edu.eg
---	---

خطاب رئيس مجلس الأمناء



أ. د. حسين محمود حسين حمودة
رئيس تحرير

(TJHSS) Transcultural Journal of Humanities & Social Sciences

تحية طيبة وبعد ،،،

تتقدم إليكم جامعة بدر بالقاهرة بالشكر على ما تبذلونه من جهد مادي ومعنوي لإصدار المجلة،
فتميزكم المشهود خير قدوة، ممتنين لعملكم الدؤوب وتفوقكم الباهر، ونتمنى لكم المزيد من
النجاحات المستقبلية.

تحريرًا في يوم الأربعاء الموافق 2024/08/07.

رئيس مجلس الأمناء

د/ حسن القلا

El rol protagónico de los recursos tecnológicos audiovisuales en la dramaturgia multimedia de Sergio Blanco

Christina Joseph Agaiby

Spanish department, School of linguistics and translation, BUC University, Cairo

Email: christina.agaiby@buc.edu.eg

Resumen

El teatro multimedia, hoy en día, logra mucha relevancia y popularidad por mezclar diferentes disciplinas artísticas como el teatro, la música, la danza y otras artes visuales. Esta corriente teatral sigue desarrollando por exponer nuevas técnicas narrativas y experiencias sensoriales a través de conectar con el público, utilizando nuevos recursos digitales y elementos audiovisuales interactivos. El presente estudio intenta estudiar, examinar y analizar estos recursos tecnológicos audiovisuales en el teatro multimedia del dramaturgo y director de escena contemporáneo franco-uruguayo Sergio Blanco (1971), destacando cómo sirven los medios tecnológicos y registros virtuales para desempeñar un rol protagónico a la hora de llevar a la escena dos obras teatrales de su producción dramática: *Tebas Land* (2014) y *La ira de Narciso* (2015). Además, la investigación busca analizar cómo ocurren las relaciones intersemióticas entre el lenguaje teatral y audiovisual cuando se incluyen los registros digitales audiovisuales en cada uno de los dos montajes mencionados antes.

Palabras clave:

Teatro multimedia; Recursos tecnológicos; Registros digitales; Videoescena; Lenguaje audiovisual.

Abstract

Multimedia theatre, nowadays, achieves a lot of relevance and popularity by mixing different artistic disciplines such as theatre, music, dance and other visual arts. This theatrical current continues to develop by exposing new narrative techniques and sensory experiences through connecting with the audience, using new digital resources and interactive audiovisual elements. This study attempts to study, examine and analyze these audiovisual technological resources in the multimedia theatre of the contemporary French-Uruguayan playwright and stage director Sergio Blanco (1971), highlighting how technological media and virtual registers play a leading role in bringing to the stage two plays from his dramatic production: *Tebas Land* (2014) and *La ira de Narciso* (2015). In addition, the research seeks to analyse how intersemiotic relations between theatrical and audiovisual language occur when audiovisual digital records are included in each of the two productions mentioned above, exploring the role of digitality in constructing fragmented narratives and multiplying perspectives within the dramatic structure.

Keywords:

Multimedia theatre; Technological resources; Digital devices; Video scene; Audiovisual language.

Introducción

El texto teatral es una “maquina muy perezosa” que no puede funcionar por sí sola, sino que para ponerse en marcha necesita la intervención de varios agentes teatrales: un director, un iluminador, los actores, un vestuarista, un productor e incluso los espectadores.

Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*.

Michel Chion, en su libro *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, subraya la gran importancia de los recursos audiovisuales vinculados a una representación escénica, diciendo: “Desde el guion hasta el montaje, pasando por la luz, los movimientos de cámara y, por supuesto, el trabajo de los actores, todo está concebido aquí, en efecto, para construir la palabra de los personajes en la acción central” (1993: 132). Así como Patrice Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos* enfatiza el impacto fisiológico y neutrocultural de estos recursos visuales y sonoros en las representaciones teatrales declarando que los registros tecnológicos –como el cine, el video o... la fotografía influyen en nuestra manera de percibir el mundo y de conceptualizar la realidad espectacular de una manera distinta (2000: 59).

El teatro multimedia ocupa un lugar muy relevante en las últimas décadas del siglo XXI, tanto en los países hispanohablantes como en toda Europa. Este tipo de teatro se caracteriza por algunos rasgos fundamentales, de los cuales podemos destacar: la integración multimedia, la creación de personajes virtuales, la utilización de distintos medios tecnológicos, y la reinterpretación y expansión de los registros audiovisuales. Es decir, el teatro multimedia es aquel teatro que utiliza, simultáneamente, distintos medios tecnológicos durante su representación escénica, como: los efectos de luz y sonido, el uso de las pantallas, la incorporación de música y luz, los recursos videoescénicos, etc. Todos estos recursos de la tecnología sirven para transmitir un mensaje determinado al público y para ayudar al dramaturgo penetrar al espectador en el proceso mismo de la ficción dramática. Por eso, surge una gran necesidad de tratar el tema, intentando examinar los elementos principales y los rasgos fundamentales del lenguaje audiovisual empleado en el teatro multimedia del dramaturgo y director de escena contemporáneo franco-uruguayo Sergio Blanco (1971)¹.

¹ Sergio Blanco vivió su infancia y su adolescencia en Montevideo y reside actualmente en París. Luego de realizar estudios de filología clásica ha decidido dedicarse a la escritura dramática y a la dirección teatral. Obtuvo varios premios, entre ellos, el Premio Nacional de Dramaturgia del Uruguay, el Premio de Dramaturgia de la Intendencia de Montevideo, el Premio del Fondo Nacional de Teatro, y muchos otros. En 2017 y 2020 sus dos montajes *Tebas Land* y *La ira de Narciso* reciben el Off West

Este estudio tiene como objetivos examinar la importancia de los recursos audiovisuales en la escena dramática de Sergio Blanco, declarando cómo sirven estos registros audiovisuales y los medios tecnológicos utilizados en su representación teatral para desempeñar el papel protagónico en la acción dramática, analizando sus dos obras seleccionadas como corpus del estudio: *Tebas Land*, estrenada en 2016 y *La ira de Narciso*, estrenada en 2018. Además, este estudio busca analizar cómo ocurren las relaciones intersemióticas entre el lenguaje audiovisual y el lenguaje verbal cuando se incluye un registro digital de una pantalla o de un videoescena en la acción dramática.

Hemos elegido *Tebas Land* y *La ira de Narciso* porque las dos obras destacan por su integración de elementos multimedia, tales como: proyecciones de video, imágenes digitales, audios grabados, luces inteligentes y efectos visuales, y transmisiones en vivo; es decir, *streaming* o cámaras en escena. *Tebas land* utiliza la tecnología para crear un ambiente inmersivo que rodea, involucra o afecta profundamente al espectador, de forma que se sienta “dentro” de la experiencia, no solo como observador pasivo sino como parte activa o sensorialmente comprometida. Mientras que *La ira de Narciso* explora las posibilidades del video y la proyección en la narrativa teatral fragmentada, estas posibilidades se usan para mostrar recuerdos, pensamientos, texto escrito o escenas simultáneas, todo lo que permite crear atmósferas o cambiar de lugar sin necesidad de escenografía física. En ambas obras, Sergio Blanco juega con la no linealidad y la fragmentación en sus narrativas, así, los recursos tecnológicos en ambas obras es crucial para entender su estructura y el impacto emocional en el público. El uso de recursos audiovisuales en cada obra teatral transforma la experiencia del espectador, creando un diálogo entre el texto y lo visual. Estudiar cómo se logra este efecto en las dos obras puede ofrecer percepciones valiosas sobre el teatro multimedia contemporáneo, esto nos permite un análisis más profundo de cómo la tecnología puede potenciar el mensaje dramático transmitido.

A la hora de empezar a redactar el tema, se provoca en mí una lista de interrogaciones tales como: ¿Cuáles son los elementos principales del lenguaje audiovisual que aparecen en *Tebas Land* y *La ira de Narciso*?, ¿Qué función tiene un videoescena, un efecto sonoro o una pantalla a la hora de llevar a la escena los dos montajes objetos de estudio?, ¿Cómo sirven los medios tecnológicos y los registros virtuales para desempeñar un rol protagónico en las dos obras mencionadas antes? y ¿Habría podido el dramaturgo alcanzar su objetivo, perfectamente, sin utilizar estos recursos tecnológicos audiovisuales?

Tras una extensa búsqueda de este punto de investigación, no hemos encontrado ningún estudio que aborda el tema del lenguaje audiovisual en la dramaturgia de Sergio Blanco. Pero, como hemos dicho antes, el tema del teatro multimedia ha adquirido una gran importancia en el campo académico de hoy en día. Por eso, aparecen algunos estudios actuales sobre el inicio del teatro multimedia, su evolución y sus rasgos fundamentales. Entre éstos, destaca el artículo de José Gabriel López publicado en el año 2022 en *Nueva Revista*, bajo el título de “Teatro

End Theatre Awards en Inglaterra. Véase la entrevista realizada por Mario de La Torre-Espinosa, bajo el título de “el yo es siempre una sinécdoque innegable del mundo” (2021).

Multimedia: Antecedentes y estado de la cuestión”. También, hemos encontrado algunas entrevistas con el dramaturgo, hablando de los enfoques temáticos de su producción teatral y la metateatralidad de sus obras dramáticas. Entre los cuales, subrayamos la entrevista con Sergio Blanco, realizada por Magdalena Filgueira, Martha Montes y Aurora Polto en la *Revista uruguaya de Psicoanálisis* (2014). En esta entrevista, el dramaturgo opina que su producción dramática representa la autoficción² como un mecanismo de mezclar el mundo real con lo irreal, dos planos distintos que se encuentran juntos sobre el escenario.

En cuanto a la metodología utilizada, intentamos llegar a nuestra hipótesis por medio de realizar un análisis intersemiótico del lenguaje audiovisual y el lenguaje escénico en los dos montajes: *Tebas Land* y *La ira de Narciso*. Este estudio se realizará a través del método de Patrice Pavis, quien estudia cómo las imágenes y el sonido sobre el escenario pueden comunicar significados que, a veces, se escapan al lenguaje verbal. Pavis enfatiza, también, el papel del espectador en la construcción del significado, sugiriendo que la experiencia audiovisual es activa y participativa. Pavis propone un análisis que combina la teoría del teatro con elementos de la semiología y la estética. Por eso, es el método adecuado para estudiar cómo los recursos audiovisuales interactúan con la narrativa teatral en ambas obras objetos de estudio. Su método permite un examen detallado de la construcción escénica, lo que es crucial para entender cómo los elementos visuales y sonoros contribuyen a la dramaturgia de Blanco. También, el método de Pavis se centra en la relación entre el texto, la representación y la recepción. Esto es fundamental para analizar cómo los recursos multimedia afectan la experiencia del espectador en las obras de Blanco. Estas razones hacen que el método de Patrice Pavis sea una herramienta valiosa para profundizar en el análisis de la dramaturgia multimedia de Sergio Blanco.

El teatro multimedia de Sergio Blanco:

Según Juan Carlos Rodríguez (2011) en su *Dramaturgia de la imagen*, el teatro multimedia es un género artístico que combina elementos tradicionales del arte teatral con recursos tecnológicos multimedios, como unas proyecciones de video, unos sonidos espaciales, una interactividad entre actor y público, una narrativa fragmentada no lineal o unos nuevos diseños escenográficos. Sergio Blanco, para muchos críticos contemporáneos³, se considera uno de los nombres más reconocidos en la dramaturgia contemporánea universal, tanto por su estilo innovador como por sus enfoques temáticos complejos, ya que su producción teatral aborda algunos temas muy frecuentes como: la identidad, la memoria y la violencia. Él investiga cómo la identidad humana se forma y se transforma en distintos contextos dramáticos. Sus

² Según Sergio Blanco en la entrevista mencionada antes (2017), la autoficción busca apoyarse en la singularidad de cada persona. Es el momento en el que propone un viaje retrospectivo e introspectivo en la escena teatral.

³ Véase el artículo de María José Raguero, titulado “La voz del cuerpo: Sergio Blanco y la búsqueda de la identidad en el teatro contemporáneo”, publicado en la revista *Teatro y Artes Escénicas* en 2021, también el artículo de Jorge Debatí, bajo el título de “Sergio Blanco: La dramaturgia del yo y el teatro de la memoria”, publicado en la revista *Escena* en 2022 y el artículo “Identidad y memoria en la obra de Sergio Blanco: un teatro de la experiencia” de Laura Ramos, en la revista *Teatro y Literatura* en 2023.

obras abordan la memoria personal y colectiva y sus consecuencias en la vida diaria. Así, muchas de sus obras tratan la violencia tanto física como psicológica y su impacto en los comportamientos humanos y en la sociedad entera. Las obras de Sergio Blanco se han publicado e interpretado en más de veinticinco países. Entre sus obras más conocidas destacan *La Furia* (estrenada en 2012), *Slaughter* (2013), *Kiev* (2016), *Tebas Land* (2016), *Barbarie* (2018), *La ira de Narciso* (2018), *El salto de Darwin* (2019), *Tráfico* (2019), *Cuando pases sobre mi tumba* (2020) y *Kassandra* (2021).

El teatro multimedia de Sergio Blanco tiene numerosos privilegios como la ambientación de la experiencia, ya que los elementos visuales y sonoros pueden intensificar las sensaciones del público y la comprensión de la obra; la exploración creativa del dramaturgo, los autores de aquellas obras teatrales y sus directores de escena tienen muchas herramientas para expresar sus ideas y transmitir sus mensajes conceptuales; y la asistencia de nuevos espectadores, porque la tecnología puede atraer a un público más joven o a aquellos que no suelen asistir al teatro. Asimismo, hay un beneficio básico de este tipo de teatro que es reducir los límites tradicionales del teatro tanto a los límites del espacio como a los del tiempo incluso los límites corporales del actor. Efectivamente, los registros virtuales tecnológicos permiten al dramaturgo transportar al espectador a otros espacios lejanos y a otras épocas remotas. Sergio Blanco, en la entrevista realizada por Marcelo Eduardo Soto Opazo (2017), propone al respecto que el teatro multimedia afronta algunos desafíos como los costos, ya que la producción puede ser más cara a causa del uso de la tecnología vinculada. También, hay un desafío debido a la dependencia de la tecnología, porque si ocurre algún fallo técnico, puede afectar negativamente la representación teatral.

En las dos obras teatrales: *Tebas Land* y *La ira de Narciso*, se integran distintos aspectos audiovisuales, tales como: los recursos digitales, los videoescenas y las pantallas. Esta integración de lo audiovisual en la representación teatral sirve para transmitir las ideas subyacentes en el texto dramático y para convertirse la dramaturgia en un espectáculo real y en un acto interactivo. El uso de los recursos tecnológicos audiovisuales en la escena de la producción dramática de Sergio Blanco desempeña un rol protagónico para eliminar los límites entre lo humano y lo no-humano, para provocar la interacción entre el escenario y los espectadores, y para destruir dicotomías como naturaleza/cultura, mente/cuerpo, humano/maquina.

En esta investigación, intentamos llegar a nuestro objetivo por medio de examinar la estética tecnológica, el lenguaje audiovisual, la narrativa fragmentada, el nuevo espacio escénico, los nuevos técnicos de iluminación, la serie de pantallas, la reflexión de corporalidad del actor, la integración de música... etc. Todos estos registros tecnológicos intercalados en las dos obras dramáticas de nuestro dramaturgo sirven, perfectamente, para reflejar los personajes míticos en las dos obras: Edipo⁴ y

⁴ El mito de Edipo es una de las leyendas antiguas más interpretadas por muchos escritores clásicos como: Homero, Eurípides, Shakespeare y otros. La más conocida es la tragedia griega *Edipo Rey*, de Sófocles. La obra narra la historia de Edipo, el rey de Tebas, quien se enfrenta a su destino trágico al descubrir que ha matado a su padre y se ha casado con su madre. Este es el motivo por el cual Sergio Blanco le da a su obra el título *Tebas Land*.

Narciso⁵. Así como, funcionan para traspasar al público las ideas claves de los dos montajes objetos de estudio y la autoficción del teatro sergiano.

Los recursos digitales del lenguaje audiovisual en *Tebas Land*:

José-Luis García Barrientos (2014: 5-6) en su prólogo de la obra *Tebas Land* defiere entre dos modos de construir ficciones, declarando que son los mismos que distinguió Aristóteles en su obra famosa *Poética* (1448a, 1449b-1450b). El primero es el modo dramático o teatral, que es el modo inmediato, a través del cual la actuación se presente ante el público sin mediación alguna. Mientras que el segundo es el modo narrativo, que es el modo mediato donde el mundo ficticio pasa al espectador mediante una instancia mediadora, puede ser la voz del narrador o el ojo de la cámara, como en el caso de nuestra obra dramática *Tebas Land*, donde el dramaturgo narra la acción dramática frente al público utilizando la cámara y las pantallas para reinterpretar historias pasadas y para provocar el sentido creativo del espectador.

En pocas palabras, *Tebas Land* narra la historia de un dramaturgo que decide ir a la cárcel para visitar a un parricida, con el fin de obtener material para crear una obra teatral en torno al tema del parricidio como una reinterpretación del mito de Edipo. El autor y el asesino se encuentran en la cancha de baloncesto de una prisión y, después de cada encuentro, el dramaturgo apunta notas con el fin de preparar un documento real de la historia narrada. Al final, compara las fotografías del expediente jurídico, observando la técnica del fotógrafo forense y observa el crimen como un *ready-made*⁶, refiriéndose a los abusos que sufría Martín, el asesino, por parte de su padre.

La obra narra la historia de tres protagonistas; **S.** es el dramaturgo quien va a la cárcel para visitar a **Martín**, el segundo personaje que representa un parricida, y el tercero **Federico**, quien es el actor que desempeña el rol de Martín en dicha obra. Para Sergio Blanco, el teatro es una propuesta, es algo abierto. S., el protagonista de la obra, parece ser un avatar del propio Sergio Blanco. A través de la autoficción, el dramaturgo escribe una obra que narra el proceso de escribir otra obra. En *Tebas Land*, el dramaturgo opina que la tarea del actor no es imitar sino crear un personaje:

S. A ver... voy a tratar de explicártelo. Él no te va a imitar. Él es un actor. Y el trabajo del actor no es imitar. Él va a crear lo que se llama un personaje. Va a inspirarse, es decir, va a partir de vos, de tu historia, de todo lo que me vas a contar, para crear él mismo un personaje.

⁵ Según la mitología romana, Narciso era un joven de extraordinaria belleza que terminó enamorándose profundamente de su propia imagen. Un día, al ver su reflejo en las aguas de un estanque, descubrió lo que era amar algo que no podía alcanzar, ya que se sintió atraído por su propio reflejo. Incapaz de apartarse de esa imagen, permaneció junto al estanque hasta que murió por no alimentarse ni beber. Después de su muerte, su cuerpo se transformó en una flor que desde entonces lleva su nombre.

⁶ El término “arte encontrado” u “objeto encontrado o confeccionado” (en francés, *objet trouvé*; en inglés, *found art* o *ready-made*) alude a un tipo de arte que utiliza objetos comunes como una silla o un urinario, por ejemplo, para crear nuevas obras artísticas. El *ready-made* es un concepto puramente fotográfico que está ligado al arte del cine, donde se usan objetos o materiales cotidianos de manera creativa con el fin de transformarlos y otorgarles a estos objetos un valor artístico, desafiando las formas tradicionales del arte cinematográfico. El término fue inventado por Marcel Duchamp a principios del siglo XX en su obra famosa *Fuente* (1917).

Martin. Pero entonces no voy a ser yo.

S. Bueno... No. Va a ser un personaje. Un personaje creado a partir de Vos. En realidad nadie más que vos puede ser vos. (Blanco, 2014: P. 48)

En esta obra cada personaje tiene su mundo cerrado propio: el mundo del escritor dramaturgo “S”, que alude a lo creativo imaginario solitario; el mundo del prisionero “Martin”, que representa lo marginal encerrado; y el mundo del actor Federico que refleja lo real representado. Por medio del intercambio de ambos lenguajes, audiovisual y verbal en la escena, tres mundos distintos se encuentran juntos. En palabras del dramaturgo en la entrevista mencionada antes (2017), “se representan tres temperaturas musicales, tres tiempos musicales se encuentran y se reconocen”. La expresión “tres temperaturas musicales” en este contexto es una metáfora que sugiere la existencia de tres ritmos, tonos emocionales o atmósferas distintas que corresponden a los mundos individuales de cada personaje en la obra. Cuando el dramaturgo dice que “tres tiempos musicales se encuentran y se reconocen”, se refiere a cómo estas tres formas de experiencia y expresión (creativa, marginal y representativa) dialogan y se entrelazan en la obra, usando tanto el lenguaje audiovisual como el verbal. No se trata literalmente de música, sino de tres modos diferentes de sensibilidad y ritmo vital, que coexisten y se influyen mutuamente en la puesta en escena.

José-Luis García Barrientos, en el prólogo de la obra, alude al nombre del protagonista S. interpretando que el protagonista “será llamado S. siguiendo a los personajes de Kafka y es una S. que funciona con referencias múltiples: es un poco el mismo 'S'ergio Blanco, un poco 'S'igmund Freud y un poco 'S'ófocles...” (Blanco, 2014: 13). A través de esta explicación inicial de la obra, el dramaturgo afirma la idea de la metateatralidad de su obra dramática. Desde el principio de la acción dramática, Sergio Blanco incorpora diversos aspectos digitales audiovisuales para traspasar al público esta metateatralidad, tales como: las proyecciones de videos, la narrativa no lineal, el nuevo diseño escenográfico, usando el sonido espacial y la interactividad tecnológica entre los actores y el público.

En primer lugar, uno de los recursos audiovisuales más importantes en *Tebas Land* es la proyección de videoescenas, el dramaturgo utiliza los videoescenas para crear fondos dinámicos, contar historias adicionales, desafiar los límites espaciales y temporales de la escena teatral o incluso interactuar con los actores en el escenario. La obra, en palabras del mismo autor, “va proponiendo una relectura de los grandes textos que han abordado el tema del parricidio, desde *Edipo rey* hasta *Los hermanos Karamazov* pasando por Kafka y los escritos de Freud” (Blanco, 2014: 11).

En *Tebas Land*, Sergio Blanco logra realizar una duplicación entre acción/reflexión y ficción/realidad por combinar dos tipos de narración; una narración escénica, cuando S. cuenta directamente al público y otra representada por medio de multiplicar los distintos planos, el de la proyección de imágenes (de las cámaras de seguridad de la cárcel y del ordenador de S. o las fotos del expediente judicial) y el de las cámaras que deben grabar cada una de las representaciones, a través de las cuales podrá ser Martin espectador de la obra escénica final desde la prisión. Así, los

videoescenas se utilizan para reinterpretar la escena del crimen. Esto lo que podemos percibir cuando S. explica a Federico el proceso de la utilización del sistema de cámara para reconstruir la escena del asesinato:

S. Por eso la cámara ahí. Además me parece interesante desde un punto de vista teatral. Ser vistos en directo por gente que no podemos ver. Gente que esta prisionera. Es como extraño. ¿no?

Federico. Sí.

S. No sé si viste que estuve trabajando con lo de la reconstrucción del crimen.

Federico. Sí. El pasaje está brutal. Eso lo llevarlo a reconstruir la escena del crimen es impresionante, ¿no?

S. sí. Fue muy fuerte escucharlo cómo explicaba que lo habían llevado hasta su casa y que ahí le habían hecho hacer exactamente las mismas cosas. Los mismos gestos con los que había matado al padre.

Federico. Debe ser terrible.

S. Muy... Muy teatral. (Blanco, 2014: 93)

En la cita anterior y a lo largo de toda la representación escénica de la obra, se observa una nueva forma de narrar la acción dramática, es una narrativa fragmentada. El dramaturgo cuenta la historia de manera menos convencional, lo que destruye la estructura narrativa lineal tradicional. La obra se aleja de la narración cronológica convencional, desafiando las expectativas del público y sumergiéndolo en una estructura fragmentada y más libre. Aquí, la narrativa fragmentada cumple un papel central y tiene efectos muy poderosos tanto en la estructura dramática como en la experiencia del espectador. No es solo un recurso estilístico, sino una estrategia narrativa profunda que dialoga con los temas de identidad, verdad, memoria y representación. La estructura fragmentada desenfoca la atención del “qué pasa” al “cómo se cuenta”. La tensión no está solo en la acción, sino en la manera en que la historia es contada, cambiada y cuestionada. Así, se activa la participación intelectual y emocional del espectador, que debe reconstruir activamente el sentido a partir de fragmentos.

S. Bueno. No sé. El proyecto... La idea... ¿Te gusta?

Martin. Sí.

S. Entonces podemos darnos la mano.

Martin. ¿Cuál es tu nombre?

S. ¿Por qué me lo preguntas si ya lo sabes?

Martin. Porque me dieron ganas de hacerte la pregunta.

S. ¿Te quedas acá?

Martin. Sí. Tengo que esperar que vengan a buscarme. ¿Cuándo vas a volver?

S. la semana que viene. (Blanco, 2014: 94)

Observamos esa técnica en la escena anterior mientras hablaban los dos personajes Martin y S. y, de repente, S. empieza a narrar otra escena haciendo un salto temporal: “Esa misma tarde durante el trayecto en tren que me llevaba al centro de la ciudad, me puse a anotar toda una serie de apuntes en mi cuaderno de notas...” (Blanco, 2014: 38). El uso de una estructura no lineal puede generar una inmersión profunda, donde los eventos no se suceden de manera ordenada, sino que se presentan de forma fragmentada, invitando al espectador o lector a llenar los huecos, interpretar las conexiones y redefinir las relaciones entre los elementos. Esto puede desafiar la interpretación tradicional de una obra y ofrecer una experiencia más subjetiva, a menudo invitando a un enfoque más interactivo de la parte del público.

Esta nueva técnica narrativa no convencional tiene varios efectos en escena, la obra gira en torno a un joven parricida y el intento del propio dramaturgo Sergio Blanco como personaje de reconstruir su historia. Sin embargo, el relato está roto, repetido, modificado, narrado desde distintos ángulos, como si la verdad nunca pudiera ser capturada por completo. De este modo, el espectador se convierte en detective, buscando sentido entre versiones contradictorias, entendiendo que la verdad es múltiple, parcial y manipulable. La fragmentación desmonta cualquier ilusión de que lo que vemos es “la realidad”, exponiendo las capas artificiales de la dramaturgia, se intercalan ensayos de escenas, recreaciones, repeticiones, pausas narrativas y comentarios metateatrales. El público es constantemente consciente de que está viendo una construcción escénica. Por lo tanto, el dramaturgo rompe la ilusión de linealidad y realismo, y genera una reflexión sobre la naturaleza del teatro y la ficción, y sobre cómo narramos —y manipulamos— nuestras propias vidas.

En segundo lugar, en *Tebas Land*, podemos observar con frecuencia el uso del *streaming* o las cámaras en escena y el dramaturgo narra la historia en un modo de *flash back*⁷. También, tanto el escenario como la cárcel configuran espacios de vigilancia: siempre hay guardias que supervisan los encuentros y cámaras de seguridad, mientras que la mirada del público agrega otro mecanismo de observación. Como alude el protagonista, en varias ocasiones de la obra, a su gusto por este mecanismo de observación, cuando dice a S. en el primer encuentro:

S. Alrededor están siempre los guardias, ¿no?

Martin. Sí, pero ellos no molestan, no se meten con nosotros. Al contrario. Solo miran. Me miran mientras entreno.

S. ¿Y te gusta?

Martin. ¿Qué cosa?

S. Que te miren.

Martin. Sí. No me molesta. Además, acá te terminas acostumbrando. Todo el tiempo te están mirando. Nunca dejan de mirarte, te miran mientras dormís. Mientras te despertás. Mientras vas a mear. Mientras te lavas... ¿Ves esa cámara?

⁷ El modo retrospectivo es una de las técnicas muy particulares del lenguaje cinematográfico a través del cual el director cinematográfico presenta un acto del momento, un crimen por ejemplo, y luego narra hechos del pasado.

...

Martin. Pero yo leí lo de las pantallas. (Blanco, 2014: 35)

En *Tebas Land* de Sergio Blanco, el uso de cámaras en escena cumple una función dramática central que va más allá del recurso técnico: permite multiplicar los planos de representación y cuestionar la noción de verdad en el relato. Al proyectar en tiempo real las imágenes de los actores, se genera una experiencia visual fragmentada donde el espectador accede simultáneamente a la acción escénica y a su versión mediada, lo que intensifica la idea de que toda historia es una construcción. Este dispositivo también refuerza el tema de la vigilancia, evocando el contexto carcelario del protagonista y posicionando al público como testigo o juez. Además, el desdoblamiento de los personajes —cuerpo presente e imagen proyectada— problematiza la identidad y subraya el carácter ficticio del teatro, alineándose con la estética posdramática y el estilo autoficcional de Blanco.

En tercer lugar, Sergio Blanco utiliza el sonido espacial como un recurso técnico audiovisual para intercalar al público en el proceso mismo de crear una obra teatral. La música y los efectos sonoros se ajustan para crear una banda sonora ambiental circundante, que se puede cambiar según la acción dramática en la escena. Según Patrice Pavis en su *Análisis de los espectáculos*, la música se usa frecuentemente en la puesta en escena contemporánea y desempeña el papel de crear, ilustrar y caracterizar una atmósfera. Para él, “el tema musical introducido se puede convertir en un *leitmotiv*. Durante estos intervalos, el oyente recapitula, respira y se imagina la continuación. En este caso, la música es una “medicina reconfortante” (2000: 152). El sonido espacial en *Tebas Land* de Sergio Blanco funciona como un recurso técnico-audiovisual que intensifica la inmersión sensorial del espectador. A diferencia del sonido convencional, este se desplaza por el espacio tridimensional, permitiendo que el público perciba direcciones, distancias y movimientos. Esto genera una sensación envolvente que rompe con la separación tradicional entre escenario y audiencia, haciendo que el espectador se sienta parte del mundo sonoro de la obra.

Otro efecto clave del sonido espacial, como explica Pavis, es su capacidad para construir espacios imaginarios. A través de sonidos que provienen de fuera del campo visual (como pasos, puertas, voces lejanas o tráfico urbano), el espectador es capaz de imaginar lugares no representados físicamente en escena. De este modo, el espacio escénico se expande más allá de lo visible, enriqueciendo la percepción y profundizando el sentido de la acción dramática. Como en este caso, el sonido espacial de nuestra obra teatral tiene una función narrativa al dirigir la atención del espectador. La direccionalidad del sonido guía la mirada, marca transiciones, sugiere la presencia de personajes fuera de escena y contribuye al ritmo general de la obra. Este dinamismo sonoro puede incluso generar suspenso o anticipación, funcionando como un recurso dramático no verbal. En el plano emocional, el sonido espacial refuerza estados psicológicos. Dependiendo de su volumen, frecuencia o cercanía, puede provocar sensaciones de angustia, tensión, calma o extrañamiento. Esto lo podemos percibir en una escena cuando dice el dramaturgo:

Federico. Es realmente extraordinario. Es Mozart, ¿no?

S. Sí. El “Concierto para piano no 21 en do mayor”, es el andante.

Federico. Así que dice eso...

S. ¿Quién?

Federico. Freud. Eso de que todos buscamos un poco matar a nuestro padre.

S. finalmente todos tenemos nuestra Tebas Land. (Blanco, 2014: 107)

En esta escena el dramaturgo explica al protagonista Federico que Mozart compuso este concierto un poco antes de que su padre muriera para conectar la pieza musical con el conflicto dramático de su drama. Así, el juego tecnológico de luz y música que aparece en muchas ocasiones de la acción dramática se considera como una gran aportación de nuestro dramaturgo, ya que el uso técnico de estos dos elementos teatrales le añade a su obra teatral algo muy propio, que es la interactividad. El espectáculo permite la participación del público, ya sea a través de dispositivos móviles o mediante la interacción directa con los actores. El espectador es parte del equipo teatral de Sergio Blanco porque, a veces, está trabajando en este campo de ficción. Como afirma él mismo en la entrevista realizada por Marcelo Eduardo Soto Opazo (2017): “Los espectadores, también construyen lo que va a suceder como los actores, ya que el hecho de mirar es un acto”. Podemos observar esa nueva técnica en la primera escena donde el dramaturgo describe la escenografía incorporando algunos recursos audiovisuales:

En uno de los ángulos superiores del mismo **hay una cámara de video conectada en red con una pantalla** que se encuentra en una de las paredes del fondo. En dicha pantalla también serán **proyectadas las imágenes** que son evocadas en la pieza,... Sobre el escritorio hay varios libros y **una computadora** que estará también conectada en **red con la pantalla...** Cuando el público accede a la sala se escucha de fondo el tema “**Amada amante**” de **Roberto Carlos...** Esto supone que en la escena final, a medida que **la luz se va apagando**, se oye lentamente el Andante del “**Concierto para piano no 21 en do mayor**” de **Mozart**. (Blanco, 2014: 29)

En *Tebas Land*, el dramaturgo crea un nuevo diseño escenográfico, se integra la tecnología para transformar el espacio escénico, utilizando pantallas, luces LED y otros elementos visuales, el dramaturgo en esta obra utiliza las pantallas que están conectadas en red a la hora de llevar la obra a la escena para hacerle al prisionero asistir al estreno final.

Federico: Entonces no va a poder estar presente.

S. No. Solo va a poder venir a un ensayo y sin público. No lo pueden dejar venir a todas las representaciones. Va contra la ley. Pero pude negociar con la dirección del Teatro el sistema de cámara en circuito directo. Así que Martin va a poder seguir todas las representaciones desde el centro penitenciario.

Federico. ¿Todo va a estar filmado?

S. continuamente. Todo el tiempo. De hecho les propuse que ya que íbamos a crear un circuito audiovisual. (Blanco, 2014: 93)

El dramaturgo emplea un lenguaje particular para narrar la escena del asesinato, un lenguaje audiovisual tecnológico cargado de sonidos, gestos,

movimientos y una descripción muy detallada como si fuéramos frente a una cámara movida, una cámara que tiene varios efectos significativos sobre la narrativa. La creación de una atmósfera visceral y tangible llama la atención a los pequeños detalles sensoriales (el sonido, los movimientos, las miradas), esto provoca que el lector sienta la tensión, el peligro y la violencia de la situación de manera más inmediata y visceral. El uso de una cámara que se mueve de manera rápida o impredecible contribuye a crear una sensación de inestabilidad o desconcierto.

Martin. Yo quería ir.

S. igual vas a estar presente todo el tiempo. Todo el mundo va a escuchar tu historia. La verdadera.

...

S. De todos modos vas a poder venir a un ensayo. Eso ya está aprobado.

Martin. Pero no voy a poder ir todas las noches.

S. va a haber un sistema de filmación. Vas a poder ver todas las funciones... mucha más gente va a poder conocer tu historia.

Martin. Voy a ser como una star.

S. También podemos pensar en tratar de hacer una conexión por internet. Por Skype. Podemos organizarnos para tener una conversación durante la representación. (Blanco, 2014: 96)

Las descripciones que cambian rápidamente, como si estuviéramos viendo una secuencia de planos, aumentan la tensión y el ritmo de la escena. El lenguaje detallado y digital puede hacer que el lector se sienta más involucrado emocionalmente, ya que cada elemento de la escena es observado de manera minuciosa, como si fuera un plano largo o un primer plano en una película.

Martin/Federico. Fue un domingo. De madrugada. Bien temprano. Yo entro. Abro la puerta y entro. Él está en la cocina. Ahí. Se había levantado para venir a tomar agua...Es ahí que tengo la visión. Es ahí que veo la imagen. La imagen está ahí. Delante de mí. Y me hace un gesto. Así. Entonces voy hasta el cajón de los cubiertos y lo abro. Elijo un tenedor. No digo nada. No hablo... levanto el tenedor y se lo clavo. Así. De un solo golpe. En el cuello. Tac... y ahí le doy un segundo golpe. Tac... le doy el cuarto golpe. Tac. En la garganta...Estas matando a tu propio padre, fue lo último que le escuché decir... tac. Tac. Tac. Y ahí la sangre empieza a correr por todos lados...tenía los ojos abiertos pero en realidad ya no respiraba más. Parecía que me seguía mirando... papá, le dijo. Papá. Papá. Pero no me contesto. Estaba muerto. Estaba muerto del todo. (Blanco, 2014: 94-95)

En *Tebas Land*, se incorpora varios recursos audiovisuales que el dramaturgo utiliza para transmitir sus ideas y su mensaje final al público.

Los recursos digitales del lenguaje audiovisual en *La ira de Narciso*:

Según declara Sergio Blanco en su entrevista realizada por Marcelo Eduardo Soto Opazo, (2017): “En mí, conviven otros y conviven muchas identidades”. La intertextualidad del trabajo de Sergio Blanco muestra cómo diferentes formas de arte se influyen mutuamente y crean nuevas interpretaciones de historias narradas antes. En una entrevista con Débora Quiring para *La Diaria* en julio de 2017, Sergio Blanco explica que “el modo literario conocido como autoficción [...] en su lectura se define como un cruce de relatos reales y ficcionales. Si bien es un género esencialmente narrativo, hace unos años que lo ha extendido al teatro”. *La ira de Narciso* es otra forma de buscar al otro, la obra es metateatral, ya que habla de sí misma. Es decir, se va contando a sí misma.

El autor del relato dramático llega a Liubliana en Eslovenia para dar una conferencia sobre el mito de Narciso. En la habitación del hotel encuentra una minúscula mancha de sangre que sirve de pista para hallar muchas más que suponen el inicio del seguimiento del rastro de las pistas de un asesinato por descuartizamiento en esa misma habitación, que inicia el autor a investigar y que, por casualidad, le guía a explorar los caminos más diabólicos del deseo y de la ira humana. Al final de la obra, el protagonista descubre que el asesino es él mismo y aquí surge la importante pregunta, ¿A qué destino trágico nos puede llevar la obsesión por saber la verdad? La obra resucita el tema unamuniano del otro y al mismo tiempo es una reinterpretación del mito de Narciso cuyo amor a sí mismo lo llevó a la muerte. La interrogación emblemática reside en que él mata al otro o él mata a sí mismo.

Volviendo a nuestro punto de foco, los recursos digitales del lenguaje audiovisual en esta obra se presentan en cinco diferentes planos. En primer plano, para Fernando Ceylán en el artículo “La escenografía como voz: Sergio Blanco y la construcción del espacio teatral”, publicado en *Artes Escénicas* en 2022, una aportación escénica muy renovadora de Sergio Blanco en *La ira de Narciso* es el nuevo diseño tecnológico escenográfico vinculado a la fotografía en la acción escénica. Roland Barthes en su *Cámara lucida* (1990: 55) explica la naturaleza y el significado de la fotografía, exponiendo la fotografía como un documento de la realidad. Según él, cada foto es un testimonio de algo que ha existido en un tiempo y espacio pasados, capturando un momento específico. Para Barthes en su libro *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*, el arte fotográfico está efectivamente relacionado con la memoria (1986: 120). De esa forma, la integración de las fotos y pantallas en *La ira de Narciso* puede resucitar el pasado y convertirlo en un presente real, lo que promueve la nostalgia tanto del protagonista como del espectador a la hora de exponer las fotos en la escena. Barthes también hace conexión entre la fotografía y la idea de la inmortalidad, ya que una imagen reproduce la existencia de algo que ya no existe.

El crítico francés señala que los recursos del lenguaje fotográfico en cualquiera obra teatral pueden ser interpretados como herramientas visuales y narrativas para enriquecer la experiencia escénica del público. Desde los elementos particulares del lenguaje fotográfico en *La ira de Narciso*, destacan la luz y sombra, ya que la iluminación sobre el escenario crea atmósferas y dramatiza momentos dados. Observamos el efecto de la luz a las manchas de sangre, cuando dice el dramaturgo:

“La luz de la mañana las volvía más presentes. Más rojas.” (Blanco, 2015: 41). También percibimos el color y textura como otro elemento del arte fotográfico en la obra teatral, porque el color puede estimular varios estados de ánimo, transmite significados diferentes o refuerza el enfoque temático de la trama. Esto aparece cuando refiere el protagonista al grado del color y su impacto: “De golpe me di cuenta de que en una de las paredes también había algunas manchas. El color era un poco distinto, un poco distinto, un poco más tenue,...” (Blanco, 2015: 41). En otra ocasión, el dramaturgo refiere a estos elementos audiovisuales: “Volví a sentir la misma necesidad de azúcar y cuando me levante para ir a buscar una Coca-Cola fue ahí mismo que las volví a ver. Las manchas. Ahora tenían un aspecto diferente Inquietante. La luz de la luna les daba otro color” (Blanco, 2015: 52). En esta escena el dramaturgo mezcla entre los dos elementos, luz y color, y les conecta al sentido del gusto para producir una mezcla de distintos sentidos con el fin de provocar la interactividad del público y suscitar la experiencia del espectador.

En *La ira de Narciso*, el dramaturgo explica cómo el lenguaje audiovisual puede ser una herramienta de reinterpretación del mito antiguo. Los avances técnicos y los recursos multimedia perciben la nueva mirada del espectador. Pues en la obra, se incorpora un nuevo «actor», la cámara de grabación. Otra vez el dramaturgo narra la acción escénica como si fuéramos ante una cámara: “Al otro día, cuando me desperté, tenía mi cara contra una de las manchas. Ni bien abrí los ojos fue lo primero que vi. Era temprano. Las seis de la mañana. Tenía todo el cuerpo tenso. Sobre todo, la zona del cuello. Esta parte” (Blanco, 2015: 53).

En segundo plano, destaca una nueva forma de narrar la acción dramática, una manera distinta de narrar los acontecimientos sobre el escenario, es una técnica narrativa renovadora fragmentada. Otra vez se inicia la obra con el modo retrospectivo. La obra se cuenta por su director de escena Gabriel Calderón cuando dice: “una mañana del mes de mayo del 2014 recibí una llamada telefónica de Sergio. Me llamaba desde Liubliana. Esa es la primera vez que me habló de este proyecto.” (Blanco, 2015: 29). Y sigue narrando: “A las dos horas encendí mi computadora y tenía un mail de Sergio...todo esto sucedió en efecto hace un tiempo atrás” (Sergio, 2015: 29-31).

El dramaturgo utiliza los elementos propios del lenguaje audiovisual tecnológico con el fin de resucitar el antiguo mito de Narciso. Él localiza su acción dramática y le da un espacio concreto y un determinado tiempo, diciendo que llegó al aeropuerto, era lunes al mediodía, le llevaron al hotel en donde estaría alojado durante toda la semana. El nombre del hotel era *City River Hotel* y la habitación que le habían dado era la 228. El dramaturgo utiliza los elementos propios del lenguaje digital con el fin de resucitar el antiguo mito de Narciso. Él localiza su acción dramática y le da un espacio concreto y un determinado tiempo, diciendo que llegó al aeropuerto, era lunes al mediodía, le llevaron al hotel en donde estaría alojado durante toda la semana. El nombre del hotel era *City River Hotel* y la habitación que le habían dado era la 228. En cuanto al nombre del hotel, la combinación de *City* y *River*, es decir, la yuxtaposición de la ciudad con el río puede sugerir una contradicción entre lo urbano (lo racional, lo estructurado) y lo natural (lo fluido, lo incontrolable). El hotel, en este

sentido, representa un espacio liminal, un lugar de paso o transición, donde las diferentes fuerzas internas del protagonista se encuentran y se enfrentan. El número también puede evocar un sentido de aislamiento y la idea de estar atrapado en un ciclo de repetición, lo que resuena con el tema del narcisismo y la obsesión por uno mismo. El 228 es un elemento que intensifica la exposición del tema de la identidad y la soledad en la obra. El dramaturgo menciona unas horas fijas cuando nos informa que se despierten cada vez a la misma hora: “A eso de las dos de la mañana volví a despertarme. Otra vez a la misma hora.” (Blanco, 2015: 52), y unos espacios reales como los jardines de Tivoli, los bosques de álamos o los Alpes cubiertos de nieve. El bosque y el jardín aluden al espacio mítico del cuento antiguo de Narciso quien sale al bosque buscando a sí mismo.

En otra ocasión, Sergio Blanco alude a un lugar real, al Museo de Historia Natural. Allí, el protagonista encontró el esqueleto del mamut más antiguo que se había hallado en Europa para referirse al comienzo de la existencia humana con el fin de afirmar que la ansiedad de buscar la identidad humana dentro del sí mismo es algo muy antiguo. En esta misma ocasión, el dramaturgo expone la idea del desaparecer de los museos de Historia Natural a causa de la tecnología, ya que se sustituyó por el internet.

El museo era una maravilla. Y lo mejor de todo es que estaba completamente vacío. En los últimos años ya casi nadie visitaba los museos de Historia Natural. Y era entendible... ¿Para qué desplazarse a ver vitrinas de fósiles, de pájaros embalsamados y de esqueletos de anfibios, cuando por Internet era posible tener a domicilio excelentes animaciones que mostraban todo eso y de mejor forma? Era posible que en unos años ese tipo de museos desaparecieran por completo. Finalmente, los propios museos de Historia Natural se iban transformando cada vez más en fósiles de sí mismos. (Blanco, 2015: 43)

Podemos observar en el lenguaje de Sergio Blanco distintas alusiones de la tecnología. Él empieza la acción dramática diciendo: “Conecté mis computadoras y puse las claves Wi-Fi en todos mis aparatos para activar la conexión” (Blanco, 2015: 32). También, notamos los medios tecnológicos de comunicación en las llamadas de la madre del protagonista por Skype. “Justo en ese momento,... vi que mi madre me estaba llamando por Skype” (Blanco, 2015: 49). En la misma escena encontramos una intercalación del mundo informativo en el lenguaje del dramaturgo, comparando entre la enfermedad de su madre y los virus informáticos: “El Alzheimer le había desordenado el cerebro con la misma intensidad con la que los virus informáticos de última generación podía desarticular los software más potentes” (Blanco, 2015: 50). Todos estos recursos tecnológicos ayudan al dramaturgo intercalar al público en el proceso mismo de la creación escénica.

En cuanto al tercer plano, se representa el lenguaje audiovisual de la obra a través de la incorporación de los videoescenas que se usan para reinterpretar la escena del crimen sucedido antes. El dramaturgo emplea pantallas en la escena para representar el acto del crimen, exponiendo muchas fotos tomadas desde diferentes ángulos y en diferentes planos. Además, se observa, en muchas escenas, la descripción muy detallada como si fuéramos frente a una cámara. Observamos esta técnica narrativa vinculada con las pantallas en la obra cuando se narra el primer instante de descubrir las manchas de sangre.

De repente, a eso de las dos de la mañana me desperté y volví a tener el mismo sentimiento de extrañeza que había tenido cuando había entrado a la habitación. Encendí la luz, miré la hora, vi que eran las dos y cinco de la mañana y fue ahí que de golpe la vi. Era una mancha. Una mancha roja y oscura en la moquette. Estaba cerca de la cama. Ahí. Acá. Acá mismo. Era una mancha de sangre. (Blanco, 2015: 36)

En la cita anterior se cuenta el primer momento de descubrir el crimen y el viaje de la búsqueda, de esta manera el dramaturgo nos hace mirar la escena como si fuéramos ante una cámara, una cámara que se mueve en la escena para supervisar los acontecimientos más importantes de la acción dramática frente al público. Más adelante el protagonista descubre muchas más manchas, “había muchas más manchas, muchísimas” (Blanco, 2015: 36) y le preguntaba: “¿Por qué estaban ahí? ¿Qué había pasado?” (37)

La incorporación de las fotos, la luz, la música y los efectos sonoros en muchas escenas de la obra le ayuda al protagonista y al espectador, también, reinterpretar el hecho del crimen y descubrir la verdad. Por ejemplo, la música que se oye en la escena final cuando se conoce cómo ocurrió el crimen refuerza las emociones nostálgicas tanto del protagonista como del espectador: “Nada, me contestó Igor mientras fue hacia mi iphone, puso la primera música que encontró y la subió al máximo. Eran las *Suites para violonchelo* de Bach” (Blanco, 2015: 118). La música de Bach, con su profundidad y complejidad, refleja las luchas internas del personaje y su búsqueda de identidad. Así, la música de Bach explora el enfoque temático del drama de Sergio Blanco. Podemos notar la nueva técnica de reconstruir el crimen cuando el protagonista le llama al criminólogo forense Marlowe por Skype:

Cuando volví a mi escritorio pude ver que Marlowe se acababa de conectar... entonces volví a explicarle la historia de las manchas, pero, sin dejarme avanzar mucho, me interrumpió y me pidió que se las mostrara. Como buen criminólogo que era... voy a ir mostrándotelas con la cámara del iphone... encendí la cámara y empecé a mostrarle las manchas... hice varios primeros planos y también me alejaba para que Marlowe se pudiera dar cuenta del tamaño de las manchas. Muy seguido me pedía que le filmara de más cerca el contorno de algunas manchas... en un momento me pidió que le filmara el techo... Marlowe no me decía nada. Solo miraba y tomaba notas...me dijo: Ahí pasó algo espantoso... un crimen seguido de un despedazamiento de miembros superiores y posiblemente inferiores. (Blanco, 2015: 68-72)

En esta cita podemos percibir la técnica digital de observar y grabar, el dramaturgo descubre el crimen real a través de registrar los hechos en la escena por medio de la cámara, de su iphone. Cada signo sobre el escenario refiere a una nueva técnica narrativa audiovisual incluso el nombre del criminólogo, Marlowe, es como Philip Marlowe, el detective de las novelas policíacas de Chandler. El dramaturgo nos presenta una reinterpretación de la escena criminal por medio del uso de efectos visuales y sonoros que está presente en muchas escenas de la obra. Por ejemplo, cuando dice el protagonista autor:

Mientras Piotr me iba contando la manera en que la víctima había sido despedazada con el cuchillo electrónico, yo no podía dejar de pensar en el **ruido**. Les pido que imaginen el **ruido del cuchillo** cortando primero la piel. Los nervios. Las venas. Las arterias. Y después los tendones. Los tendones y después los huesos.

Cortando y despedazando los huesos.. Piotr no solo me había contado todo eso, sino que además me había logrado conseguir una serie de **fotos**,... (Blanco, 2015: 107 - 108)

En la cita anterior, la técnica utilizada por el dramaturgo a la hora de contar el crimen es particularmente renovadora, ya que utiliza imágenes, sonidos y una descripción muy detallada. Otro elemento radical del lenguaje audiovisual en la obra de Sergio Blanco es la narrativa visual que funciona como enriquecedora de la experiencia escénica del espectador y la descripción detallada que permite al espectador visualizar la escena de manera clara. Esta proyección multimedia crea contextos y reflexiones sobre la realidad representada. El uso de las imágenes y pantallas en la escena teatral evoca emocionalmente a los espectadores y las metáforas visuales pueden crear conexiones inesperadas que enriquecen la interpretación de los temas y personajes. En la escena final, el dramaturgo nos hace mirar, escuchar y sentir como si fuéramos allí en la escena misma del crimen y así él reconstruye el crimen de nuevo:

El crimen había sido acá mismo. Un crimen por desmembramiento que había tenido lugar entre la cama, el pasillo y el baño. El cuerpo había sido totalmente desmembrado para poder sacarlo del hotel sin que nadie se diera cuenta... un cuchillo electrónico... Escuchen... el desmembramiento había sido realizado con la víctima viva... Cráneo con múltiples fracturas y varios hundimientos en la parte frontal. Cartílago nasal completamente desplazado en la parte inferior. A la altura de la comisura de los labios... Piotr no solo me había contado todo esto, sino que además me había logrado conseguir una serie de foto. (Blanco, 2015: 107-110)

Al final de la obra teatral de Sergio Blanco podemos observar los registros audiovisuales en la técnica utilizada para narrar el crimen, el dramaturgo vincula imágenes, sonidos y descripciones muy detalladas para descubrir finalmente que el asesino es el protagonista mismo, describiendo la escena real del crimen:

Después solo siguió un grito mío al sentir el dolor de la cuchilla cortándome primero la piel y luego los músculos, las venas los tendones, los nervios... Mis gritos fueron más fuertes cuando la cuchilla empezó a cortar el hueso. Hasta pude alcanzar a ver cómo el brazo se desprendía de mi hombro y caía al piso mientras las "Suites para violonchelo" de Bach seguían sonando a todo volumen... sentí un vómito fuerte de sangre... (Blanco, 2015: 120-121)

Pavis comenta sobre la función cumplida por el elemento musical en la escena contemporánea diciendo: "la música, también, puede servir para puntuar la puesta en escena, por ejemplo, durante las pausas del juego o los cambios de decorado" (2000: 153). En montajes experimentales o fragmentarios, el sonido espacial puede ser utilizado de forma intencionadamente desorientadora, para romper la continuidad narrativa o desconcertar al espectador. Este efecto fragmentador refuerza propuestas que cuestionan la realidad, la identidad o la linealidad del tiempo, como ocurre en muchas obras posdramáticas. En la cita anterior, notamos la mezcla entre verdad e imaginación, incluso el espectador no sabe separar. Para Sergio Blanco, la escritura dramática sirve para vivir en un mundo real mezclado con lo irreal. El dramaturgo nos anuncia que "siempre admire la incapacidad de vivir en la realidad. Esa necesidad de confundir todo con todo. De mezclar todo el tiempo la ficción con lo real. Lo vivido con lo inventado" (Blanco, 2015: 110).

En cuarto plano, en *La ira de Narciso*, Sergio Blanco crea un nuevo diseño escenográfico al emplear un recurso técnico audiovisual sobre el escenario que es el espejo. En la portada del texto dramático, el dramaturgo nos informa que “la obra se mira, casi literalmente, en el espejo”. Esto nos provoca interrogar, ¿Qué función tiene este espejo en la escena? y ¿Qué tareas emplea el espejo como recurso técnico audiovisual en la escena? Según Bertolt Brecht en su libro *Escritos sobre el teatro* (2004: 215), el espejo en las obras teatrales representa un símbolo poderoso utilizado para explorar temas de identidad, reflejo y autoficción. En *La ira de Narciso*, el espejo representa un elemento técnico para que el protagonista enfrente a su propia identidad con el fin de descubrir verdades escondidas y deseos suyos, pues, el espejo le lleva al protagonista a un proceso de autoanálisis, donde se confronta a sus miedos.

El espejo shakesperiano⁸ en *Hamlet* (1603) se usa metafóricamente para exponer la locura y la meditación del protagonista, el espejo unamuniano⁹ en *El Otro* (1932) representa la dualidad psicológica del protagonista y el espejo lorquiano¹⁰ en *La casa de Bernarda Alba* (1936) refleja la dualidad entre la autoridad de la madre protagonista y la lucha de sus hijas para obtener la libertad. Así como, en *La ira de Narciso*, el espejo representa la dualidad del ser humano, el protagonista puede encontrarse a sí mismo de maneras opuestas, lo que provoca conflictos internos y externos. Además, el uso del espejo puede crear la idea de la ilusión, el protagonista no solo observa su reflejo, sino que también se ve atrapado en un ciclo de deseo y fracaso, parecido al mito de Narciso.

En la obra teatral, el protagonista siempre busca a Igor cerca de un lago como Narciso en el mito original que se siente siempre al lado del lago hasta morir: “Sabía que te iba a encontrar. Sabía que ibas a estar en algún lugar cerca del lago” (Blanco, 2015: 77). Aquí surge la relación recíproca entre el espejo, el lago y la muerte. Al igual del espejo, el lago lleva al protagonista a verse a sí mismo tanto físicamente como psicológicamente. En el mito de Narciso, el lago simboliza el deseo y la obsesión por la propia imagen. Así como en *La ira de Narciso*, el protagonista se enfrenta a la provocación de perderse en su propio reflejo, lo que puede llevar a la autodestrucción. El lago también puede representar un espacio de aislamiento donde el protagonista se enfrenta solo a sus propios demonios. Tanto al lago como al espejo, son dos elementos simbólicos importantes que perfeccionan la representación de los temas de identidad, deseo y autoreflexión. También, cabe destacar que el espejo emplea el mismo rol de una cámara que traspasa al público el reconstruir del crimen y refleja las cuestiones profundas del ser humano.

En quinto plano, otro elemento renovador audiovisual del franco-uruguayo Sergio Blanco en *La ira de Narciso* es la vinculación de la mirada artística y su relación con la de Narciso. El dramaturgo alude al tópico de la mirada del artista, esta misma mirada al cual refiere Roland Barthes en su *Cámara lucida* (1990: 187) y la

⁸ Véase escena V del acto tercero de la obra teatral *Hamlet* de William Shakespeare. Libro descargado en www.elejandria.com

⁹ Véase escena I del primer acto de la obra teatral *El Otro* de Miguel de Unamuno. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-otro-785995/>

¹⁰ Véase la página 17 de la obra teatral *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Biblioteca Virtual Universal <https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>.

conecta con la mirada de Narciso por tres razones. En primer lugar, el protagonista de la obra afirma que la mirada de Narciso es una metáfora de lo que es la mirada del artista, porque en la historia mítica Narciso estaba buscando a sí mismo, exactamente como el artista que, también, a lo largo de toda la acción dramática estaba buscando al otro. En *La ira de Narciso*, Sergio Blanco explica su perspectiva propia diciendo que:

Creo que la mirada de Narciso es una mirada que se mira a sí mismo, pero buscando a otro. En cierta forma, la mirada de Narciso es una mirada que plantea el juego confuso del yo y de la alteridad... esto es lo que me permite afirmar que en el mito de Narciso de la mirada del yo me lleva entonces al otro. Y este mecanismo ambiguo que supone encontrar en el yo al otro me habla de lo que en cierta forma es también la mirada del artista... por ejemplo, mi primer material de trabajo en mi escritura siempre soy yo mismo. Siempre parto de una experiencia personal, de un vivido, de mi propio reflejo... aquello que de mejor manera decía Rimbaud¹¹ cuando afirmaba: *Je est un autre*. (Blanco, 2015: 53-54)

Sergio Blanco refleja cómo la mirada de Narciso, al mirarse a sí mismo en el agua, no solo busca su propio reflejo, sino que también está buscando al “otro”. Esto muestra una relación entre el “yo” y “el otro”. El dramaturgo declara que este proceso es semejante al trabajo de un artista, que comienza con su propia experiencia personal, pero esa experiencia no solo es sobre él mismo, sino que también se abre hacia el otro. El escritor, al basarse en su vida personal, en realidad está creando algo que va más allá de su propio reflejo, buscando una conexión con los demás. La cita de Rimbaud “Je est un autre” refuerza la idea, mostrando que el “yo” no es algo fijo, sino que está siempre relacionado con otros. Es decir, tanto el mito de Narciso como la creación artística tratan sobre cómo el “yo” se conecta con lo otro.

En segundo lugar, Sergio Blanco conecta la mirada de Narciso con la del artista por causa de la capacidad poética del artista que va a transformar una cosa en otra. De la misma manera Narciso termina por medio de su mirada transformándose en otra cosa: una flor. El dramaturgo nos afirma esto diciendo: “Creo que la mirada de Narciso opera como metáfora de la mirada del artista, al igual que su mirada termina produciendo una transformación, la mirada del artista es una mirada que también transforma lo real” (Blanco, 2015: 63). Esta transformación de una cosa en otra es una tarea principal del artista, creando así una entidad nueva.

En tercero, el dramaturgo cree que la mirada de Narciso refleja la mirada del artista por la inmortalidad de esta mirada. Sergio Blanco nos afirma que “la mirada de Narciso no solo transforma lo que está enfrente, sino que además, lo va a inmortalizar” (Blanco, 2015: 100). Según nos narra el mito, cuando muere Narciso su cadáver se convierte en una flor que lleva su mismo nombre y esa flor aparece en cada estación primaveral. Así como la mirada del artista creador quien también va a inmortalizar su creación artística. Según Deleuze y Guattari (2000: 191) afirman que el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida. Es un acto de

¹¹ Para Sergio Blanco la autoficción es viajar hacia el lenguaje, es un tema de fronteras. A él, la frontera es un tema que separa y al mismo tiempo une. Entonces la autoficción toca dos temas fronterizos, el vínculo entre la realidad y la ficción. Auto es “yo” y ficción es lo falso, es decir, es la mezcla entre hechos vividos y otros ficcionales. Pues, la autoficción es el vínculo entre el yo y el otro. Eso lo que dice Rimbaud: “je est un autre”, esa frontera entre el yo y el otro.

resistencia metafísica ya que toda obra de arte resiste finalmente a la muerte. También, opina el dramaturgo sobre la capacidad inmortal del artista: “Nos alcanza con ver una escultura de tres mil años o un fresco como *La última cena* de Leonardo para comprender que esa obra de arte logró resistir a la muerte... así como la escritura literaria se plantea el desafío de la inmortalidad y el rechazo a la muerte” (Blanco, 2015: 100). El dramaturgo explica que una tarea fundamental del artista es inmortalizar su creación en una especie botánico de auto-regeneración que no muere nunca.

Por último, podemos notar que a lo largo de toda la acción Sergio Blanco puede, constantemente, realizar una conexión entre la mirada de Narciso y la mirada del artista a tres niveles: el de la búsqueda al otro por dentro, el de la capacidad de transformar una cosa en otra y el de la capacidad de inmortalizar.

Conclusiones:

Al final del estudio, podemos concluir todo esto declarando que el dramaturgo Sergio Blanco puede perfectamente introducirnos y hacernos partícipes en el proceso de llevar a la escena dos de sus obras dramáticas, *Tebas Land* y *La ira de Narciso*, por medio de distintos elementos fundamentales del lenguaje audiovisual, tales como: los recursos digitales técnicos, los efectos sonoros y visuales, el uso de las pantallas y la incorporación de videoescenas. Todos estos recursos tecnológicos audiovisuales le ayudan al dramaturgo considerar cómo sus obras pueden resonar en la experiencia del público, haciendo del lenguaje audiovisual un medio poderoso para la comunicación y la expresión artística. Es decir, sus obras exploran cómo los recursos digitales audiovisuales interactúan con el lenguaje verbal para enriquecer la experiencia espectacular.

Haciendo foco en las dos obras seleccionadas como corpus del estudio, sobre el escenario de *Tebas Land* y de *La ira de Narciso* se citan elementos del lenguaje audiovisual y de los recursos tecnológicos digitales para transmitir las ideas subyacentes en el texto dramático y transformar la dramaturgia en un espectáculo participativo. Así, podemos percibir la relación entre el mito interpretado en cada montaje y el resultado final de buscar la verdad, entonces surge la pregunta final de cada obra ¿A qué destino trágico nos puede llevar la obsesión por saber la verdad?

A la hora de examinar los recursos tecnológicos audiovisuales expuestos en las dos obras teatrales seleccionadas como corpus del estudio, podemos destacar algunas ideas claves en común. Los dos montajes aborda la idea de intertextualidad, examinando cómo diferentes disciplinas artísticas se influyen, mutuamente, y crean nuevas interpretaciones. Las dos obras dramáticas son metateatrales, cada obra habla de sí misma, es decir, se va contando a sí misma y se plantea el tema del otro. Cada uno de los dos dramas reconstruye un mito clásico antiguo, *Tebas Land* es un replanteamiento del mito de Edipo citado por Sófocles, mientras que *La ira de Narciso* renace el mito de Narciso.

Gracias a los recursos digitales audiovisuales vinculados a la escena de las dos obras dramáticas de Sergio Blanco, se representa la autoficción como un mecanismo

de mezclar el mundo real con lo irreal, dos planos distintos que se encuentran juntos sobre el escenario para que provoque la experiencia del espectador y le haga una parte de su equipo teatral.

Bibliografía:

- ARISÓTELES (1974). *Poética*. Ed. trilingüe por Valentín García Yerba. Gredos: Madrid.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Editorial Paidós.
- _____ (1990). *La cámara lucida*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BLANCO, S. (2014). *Tebas Land*. Ediciones Alarcos: La Habana, Cuba.
- _____ (2015). *La ira de Narciso*. Auditorio Nacional del SODRE: Montevideo, Uruguay.
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre el teatro*. Madrid: Alba Editorial.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. K. (2000). *Por una literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago.
- ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2011). *Dramaturgia de la imagen*. Editorial: Catedra (Colección “Teatro”)
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.

Libros Digitales

- DE UNAMUNO, M. *El Otro* (2017). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-otro-785995/>
- LORCA, F. G. *La casa de Bernarda Alba*. Biblioteca Virtual Universal <https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Libro descargado en www.elejandria.com

Revistas y entrevistas con Sergio Blanco:

- CEYLÁN, F. (2022). “La escenografía como voz: Sergio Blanco y la construcción del espacio teatral”. *Artes Escénicas*.
- DE LA TORRE-ESPINOSA, M. (2021) . “el yo es siempre una sinécdoque innegable del mundo”. *Teatro del Mundo*. Una entrevista realizada a Sergio Blanco. Consultado el 12 de Diciembre 2024 de <http://www.teatrodelmundo.com.ar/>
- DEBATÍ, J. (2022). “Sergio Blanco: La dramaturgia del yo y el teatro de la memoria”. *Escena*.

- JOSÉ RAGUERO, M. (2021). “La voz del cuerpo: Sergio Blanco y la búsqueda de la identidad en el teatro contemporáneo”. *Teatro y Artes Escénicas*
 - LOPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2022). “Teatro Multimedia: Antecedentes y estado de la cuestión”. *Nueva Revista*. Consultado el 20 de Octubre 2024 de https://www.academia.edu/105686367/Teatro_multimedia_antecedentes_y_estado_de_la_cuesti%C3%B3n.
 - MAGDALENA FILGUEIRA, M. ^A. Martha Montes y Aurora Polto (2014). “Conversación con Sergio Blanco” en *Revista uruguaya de Psicoanálisis* (en línea) consultada el 24 de Septiembre 2024 de <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/323/285>.
 - QUIRING, D. (2017). “Sergio Blanco se mete en la autoficción con El bramido de Düsseldorf”. *La Diaria*. Montevideo. Consultado el 12 de Diciembre 2024 de <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2017/7/sergio-blanco-se-mete-en-la-autoficcion-con-el-bramido-de-dusseldorf/>
- RAMOS, L. (2023). “Identidad y memoria en la obra de Sergio Blanco: un teatro de la experiencia”. *Teatro y Literatura*.