

ORLANDO REVISITADO. ACTUACIÓN Y TEATRO POSDRAMÁTICO EN LAS CREACIONES ESCÉNICAS DE KATIE MITCHELL Y MARTA PAZOS¹

ORLANDO REVISITED. ACTING AND POSTDRAMATIC THEATER IN THE STAGE WORKS OF KATIE MITCHELL AND MARTA PAZOS

Cristina OÑORO OTERO

Universidad Complutense de Madrid

crisonor@ucm.es

Resumen: Publicado originalmente en 1928, *Orlando: Una biografía* es una de las novelas de Virginia Woolf que mayor influencia ha tenido en la creación contemporánea. Esta fascinación puede sentirse con una fuerza especial en el cine y en las artes escénicas, donde proliferan las adaptaciones, sobre todo en los últimos años. En este artículo me aproximaré a dos de ellas: la llevada a cabo por la directora británica afincada en Alemania Katie Mitchell (*Orlando*, 2019) y la que ha estrenado la directora y artista visual española Marta Pazos en el Centro Dramático Nacional (*Orlando*, 2025). Mi propósito es analizar desde una perspectiva posdramática (Lehmann) el trabajo realizado por los actores y los no-actores (Kirby) en estas creaciones, prestando atención a tres elementos: el empleo del *Live cinema* y el poema escénico; el uso de la voz; y el modo en el que aparece tratada la corporalidad.

Palabras clave: Teatro posdramático. Teorías del actor y no-actor. Katie Mitchell. Marta Pazos. Adaptaciones de *Orlando*.

Abstract: Originally published in 1928, *Orlando: A Biography* stands out as one of Virginia Woolf's most influential novels in today's artistic landscape. This enduring fascination has found fertile ground in film and theatre, where adaptations have multiplied in recent years. In this article, I examine two such adaptations: one directed by British director Katie Mitchell, based in Germany (*Orlando*, 2019), and the other by Spanish director and visual artist Marta Pazos, which recently premiered at Centro Dramático Nacional (*Orlando*, 2025). My aim is to analyze, from a postdramatic perspective (Lehmann), the work carried out in these productions by both actors and non-actors (Kirby), focusing on three key elements: the use of *Live cinema* and Scenic poems, vocal performance and the treatment of corporality on stage.

Keywords: Postdramatic theatre. Acting and Non-acting Theories. Katie Mitchell. Marta Pazos. Adaptations of *Orlando*.

¹ Este artículo forma parte de las actividades del proyecto de investigación "Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea. PERFORMA 3" (PID2023-149349NB-I00). Financia: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1. LAS VACACIONES DE UNA ESCRITORA. *ORLANDO* (1928) EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

1.1. Un viaje a través del tiempo y del género

A mediados de marzo de 1928, Virginia Woolf anotó en su diario que se sentía feliz, sumergida en la escritura de un nuevo libro que era “todo él una broma”. Estaba disfrutando mucho tras el agotamiento al que sus novelas anteriores, como *La señora Dalloway* (1925) y *Al faro* (1927), la habían conducido. Escribía deprisa, alegremente. Después de tanto trabajo, estaba viviendo “las vacaciones de una escritora” (Woolf, 2003: 159).

Pero lo que empezó como una broma, unos meses después acabó convirtiéndose en uno de sus mayores éxitos. En otoño, en la misma época en la que impartió en la Universidad de Cambridge las conferencias que conformarían *Una habitación propia* (1929), aquel texto se publicó bajo el título *Orlando. A Biography* y logró un éxito inmediato (Bell, 2002: 476). En solo seis meses se vendieron 8 104 ejemplares, más del doble de lo que había logrado con *Al faro* en todo un año, y las críticas que recibió fueron excelentes a ambos lados del atlántico. Por ejemplo, la escritora Rebecca West, quien firmaba sus reseñas en *New York Herald Tribune*, escribió que *Orlando* era “una obra maestra poética del más alto nivel” (Woolf, 2003: 171).

Inspirada en su amiga y amante Vita Sackville-West, aristócrata y novelista del grupo de Bloomsbury al que ella misma pertenecía, *Orlando* cuenta la historia de un joven poeta que viaja a través de los siglos, desde el Renacimiento hasta el siglo veinte. Después de vivir varias peripecias como cortesano en la corte isabelina y embajador en Turquía, a mitad de la novela, tras haber disfrutado de un largo sueño, el joven se transforma mágicamente en una mujer. Orlando atraviesa entonces nuevos tiempos, con sus cambios tecnológicos y sociales, hasta llegar a 1928, fecha que coincide con el año en que se escribió la novela. Aunque el tono y el propósito de Woolf eran paródicos, los temas que aborda son profundamente filosóficos, como en el resto de su producción. Entre ellos podemos destacar la reflexión sobre la vida, el paso del tiempo y la identidad. También se encuentra presente la temática del andrógino, que Woolf abordaría a su vez en un lugar destacado de *Una habitación propia*, al describir su ideal de mente artística:

Y me puse, para pasar el rato, a esbozar un plano del alma según el cual en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno masculino y otro femenino; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. El estado de ser normal y confortable es aquel en que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella. Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas (Woolf, 2017: 133).

Presentado como una biografía, *Orlando* es en realidad una parodia de este género, comúnmente centrado en las hazañas de los *grandes hombres*, como la propia Virginia

Woolf escribió en su ensayo “La nueva biografía” al referirse irónicamente al tono de las biografías de la época victoriana:

Nobleza, honradez, castidad, severidad: es así como la escala de valores victoriana se presenta ante nosotros. El personaje en cuestión aparece casi siempre con un tamaño colosal y ataviado con chistera y levita [...] Puede que el biógrafo meticuloso no nos cuente un relato con florituras, pero debe batallar con laberintos interminables y vérselas con multitud de documentos [...] nosotros buscamos desesperadamente una voz o una risa, imprecación o ira, en definitiva cualquier señal de que este fósil fue en algún momento un ser vivo (Woolf, 2007: 196).

En claro diálogo paródico con esta tradición biográfica masculina, Woolf emplea en su novela los códigos de la sátira, lo burlesco y la comedia para dar vida a un personaje emblemático de la historia literaria, hoy recuperado por creadores interesados en reflexionar sobre la identidad de género desde una estética *queer*. Con los años, *Orlando* se ha convertido en una de las novelas que mayor fascinación ha ejercido en creadores escénicos y cineastas contemporáneos, quienes se han sentido fuertemente atraídos por la naturaleza vanguardista y experimental de la obra, la radicalidad de sus ideas y la perspectiva tan avanzada desde la que abordó la construcción del género, las identidades fluidas o la orientación sexual.

Entre las adaptaciones recientes más célebres, podemos destacar las realizadas por Ulrike Ottinger (*Freak Orlando*, 1981), Robert Wilson (*Orlando*, 1989), Sally Potter (*Orlando*, 1992), Katie Mitchell (*Orlando*, 2019), Paul B. Preciado (*Orlando, mi biografía política*, 2023) o las de Will Davis (*Orlando*, 2024), con texto de la dramaturga Sarah Ruhl, y Michael Grandage (*Orlando*, 2022), basada a su vez en el texto de Neil Bartlett. En España, durante la temporada 2024-2025 del Centro Dramático Nacional, se estrenó *Orlando*, firmado por Marta Pazos.

Uno de los temas centrales de la novela es la reflexión sobre el género. En *Orlando* está muy presente la idea de que la actuación y la teatralidad —disfraces, ropajes, juegos de máscaras y puestas en escena— forman parte de los procesos de construcción identitaria. Como señala Sandra M. Gilbert, Woolf imaginó “los disfraces de la mente” con gran ironía y sentido del humor, en parte porque era muy consciente del poder que ejerce la vestimenta en las presiones de género. Como “hombre convertido en mujer”, Orlando permanece de pie frente al espejo, pero, significativamente, Woolf solo indica que su aspecto es deslumbrante, encantador:

Orlando, a work that is nominally about a transsexual, depicts transsexualism through sardonic costume changes rather than through actual physical transformations. In fact, as if to emphasize that costume, not anatomy, is destiny, Woolf comically eschews specific descriptions of the bodily changes that mark Orlando's gender metamorphosis (Gilbert, 1980: 405).

Esta comprensión teatral y lúdica del género se encuentra muy presente en algunas de las adaptaciones teatrales, sobre todo las de los últimos años, en las que domina una

estética *queer*. Así, en los espectáculos de Katie Mitchell, Will Davis, Michael Grandage o Marta Pazos, el texto de Woolf sirve como potente aliado para explorar cuestiones relacionadas con la fluidez del género, las identidades no binarias y los cuerpos no normativos, enfatizando lo que el género y la identidad tienen en sí mismos de puesta en escena performativa. En palabras de Sarah Ruhl “Orlando was light years ahead of its time (1928) in terms of its expansive, fluid, liberatory views of gender and sexuality” (Ruhl, 2024: 4).

1.2. El *Orlando* de Katie Mitchell (2019).

Actuación cinematográfica e interioridad femenina

Katie Mitchell es una de las directoras más consolidadas de la escena europea actual. Nacida y formada en el Reino Unido, ha trabajado tanto en su país de origen, donde ha dirigido producciones de éxito para la Royal Shakespeare Company, el National Theatre o el Royal Court Theatre, como en otros países europeos, incluida Alemania, donde también ha firmado numerosos montajes para la Schaubühne de Berlín o la Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, entre otros. Sus montajes se caracterizan por “la intervención dramática radical y la hibridación de los lenguajes audiovisual y escénicos” (Caudevilla, 2019: 103). Ha sido comparada por la crítica con otros directores británicos como Peter Brook y Deborah Warner, “grandes talentos británicos que renacieron en Europa tras sufrir el desentendimiento con las instituciones, la crítica o el público” (Ordóñez, 2018).

Mitchell ha dirigido teatro de texto, ópera y espectáculos que incorporan grabaciones cinematográficas, uno de los sellos más característicos de su poética. En reconocimiento a su trabajo ha recibido algunos de los más importantes galardones que distinguen las artes escénicas, como el Premio a mejor directora de los International Opera Awards, varios premios Theatertreffen de Alemania o el Stanislavsky International Prize que se concede en Rusia.

Entre sus numerosos espectáculos podemos destacar *Waves* (2006), también basada en una novela de Virginia Woolf, *Las olas*; *Women of Troy* (2007); *Fräulein Julie* (2010); *Shadows (Eurydice speaks)* (2016) u *Ophelia's Zimmer* (2016). En su teatro, Mitchell a menudo se acerca a textos literarios de la tradición occidental desde una perspectiva feminista que busca explorar temáticas latentes a través de técnicas que liberan la percepción del espectador.

Orlando fue estrenada originalmente en 2019 en la Schaubühne de Berlín con un texto de Alice Birch a partir de la traducción del inglés de Brigitte Walitzek. El espectáculo se ha visto también en otros teatros de Alemania, Francia, Portugal y España. En Madrid se estrenó en los Teatros del Canal en abril de 2023. Como ha explicado la propia Mitchell, el *Orlando* de Robert Wilson fue el primer montaje que ella misma vio en la Schaubühne de Berlín cuando viajó a Alemania a finales de los años ochenta y siempre había deseado adaptarlo. Durante sus estudios en Oxford, realizó su tesina sobre Woolf, una autora por la que siente una gran predilección, especialmente hacia sus textos más experimentales,

como *Las olas* o el propio *Orlando*. Lo que más le atrae de esta última es la radicalidad del texto, el modo tan libre y lúdico en que el personaje reacciona al verse súbitamente transformado en una mujer.

Inicialmente, Katie Mitchell comenzó su andadura como directora siguiendo la estela del método naturalista de Stanislavski, una influencia que, con el tiempo, se vería completada por otras importantes referencias, como la teoría feminista, el teatro danza de Pina Bausch y la experimentación audiovisual. En palabras de Dan Rebellato, esta mezcla de naturalismo y feminismo es muy interesante, pues permite a Mitchell mostrar la vida interior de las mujeres de manera concisa, basándose en los detalles de la investigación (Dan Rebellato, 2020). Sus montajes de los últimos años tienden hacia formas híbridas e intermediales, empleando técnicas de grabación y montaje a la vista del público que también encontramos en las creaciones de otros directores posdramáticos, como Robert Lepage o Krystian Lupa (Caudevilla, 2019: 53, 97).

En los espectáculos de Katie Mitchell como *Orlando* las grabaciones se realizan en directo según la técnica del *Live cinema*, ante los ojos del espectador, y son proyectadas sobre el escenario junto con otras imágenes grabadas previamente. El público puede escoger si dirigir la mirada hacia la pantalla o centrarla en el actor que está siendo grabado en ese momento; o bien, de manera multiperspectivista, puede realizar ambas cosas simultáneamente, lo que vuelve compleja la actividad espectral pero también la dirección de los actores, pues Mitchell debe dirigir tanto la actuación ante la cámara — para la que se escribe un guion— como sobre el escenario. La utilización del primer plano posibilita al espectador captar la mínima actuación del intérprete, que muestra en detalle emociones y gestos, a menudo realizados con enfática teatralidad y parsimonia. Además, en *Orlando*, una locutora narra fragmentos de la obra en una cabina situada en la parte superior derecha del escenario. Al igual que los maquinistas, vestuaristas y maquilladores que realizan su trabajo ocupando todo el escenario, la locutora se encuentra también a la vista del público.

En unas declaraciones sobre el origen de la técnica del *Live cinema*, Mitchell explicó cómo había llegado hasta ella cuando buscaba nuevas formas de organizar la percepción del espectador. Ella deseaba que los actores y actrices comunicaran emociones que fueran afines a las experiencias de las mujeres y revelaran una “interioridad femenina” potente; sin embargo, se dio cuenta de que, por mucho que ella subrayara ciertos elementos de la escena o empleara la iluminación para subrayar la presencia femenina, el espectador siempre buscaba el sentido de la obra, lo que podríamos llamar “el lugar del discurso” o el “mensaje”, en las figuras masculinas (Mitchell citado en Davenport, 2021: s. p.). Así, al adaptar *Las olas*, la novela publicada por Woolf en 1931 compuesta de diferentes monólogos que siguen la técnica modernista del flujo de la conciencia, Mitchell decidió utilizar grabaciones, forzando al espectador a mirar primeros planos de mujeres en los que afloraban detalles y emociones que revelaban dicha interioridad femenina.

1.3. El *Orlando* de Marta Pazos (2025). Colorismo pictórico y figuras plásticas

Marta Pazos es una directora gallega, formada en artes visuales. Estudió Bellas Artes en Barcelona y se especializó en pintura, una disciplina que se encuentra muy presente en sus espectáculos, sobre todo en el uso vanguardista del color. En 2007 fundó la compañía Voadora, para la que dirigió numerosos espectáculos, como *Tokio3* (2013), *Garage* (2017) o *Hemos venido a darlo todo* (2019). Desde 2017 ha estrenado montajes teatrales y óperas en el Centro Dramático Nacional, el Teatro Real, el Teatro Español, el Teatro de la Abadía y el Teatro Lliure, entre otros. Destacan *Othello* (2021), una adaptación muy personal de la tragedia de Shakespeare, *Je suis narcissiste* (2023), *Juana de Arco* (2024), *Safo* (2022), en colaboración con la cantautora Christina Rosenvinge y la dramaturga María Folguera, o sus adaptaciones de Valle-Inclán y Federico García Lorca. Ha sido finalista de los International Opera Awards (2020 y 2023) y ha recibido cuatro Premios de Teatro María Casares como directora de escena y escenógrafa, así como el Premio da Cultura Galega en la modalidad de Artes Escénicas.

Al igual que Katie Mitchell, en sus montajes Pazos pone en escena textos literarios del pasado desde una óptica feminista. Así, por ejemplo, su adaptación de *Othello* la llevó a cabo desde la perspectiva de los personajes femeninos y en el caso de *Safo* montó un espectáculo poético-musical sobre los versos de la poeta de Lesbos. Aunque, como veremos, ambas directoras tienen poéticas y estéticas distintas (y pertenecen a generaciones diferentes), ambas comparten la utilización de recursos del teatro posdramático en sus creaciones, herederos de las vanguardias, como la comprensión del escenario como pieza artística (ya sea lienzo pictórico o set de grabación), la experimentación con la voz o la utilización de lenguajes que proceden de la danza y de la ópera para abordar el trabajo de los actores y no-actores de sus espectáculos. También merece la pena recordar que la primera inquietud artística de Katie Mitchell era el arte, aunque, a diferencia de Marta Pazos, su falta de habilidad para el dibujo la condujo finalmente al teatro (Caudevilla, 2019: 100). De hecho, ella misma actuó como actriz en su juventud y durante sus años universitarios en Oxford.

El *Orlando* de Marta Pazos se estrenó en el Centro Dramático Nacional (Madrid) en el mes de abril de 2025. La adaptación y dramaturgia la firmaron la propia Pazos y Gabriel Calderón a partir de la novela de Virginia Woolf. El espectáculo se concibe como un conjunto de escenas en las que el protagonismo recae sobre la escenografía, el vestuario y la coreografía, interpretada por actores y bailarines. En palabras de Diego Doncel: “En las obras de Marta Pazos la interpretación tiene mucho que ver con la coreografía, es un movimiento del cuerpo siguiendo ritmos musicales, es decir, haciendo que el público cambie la emoción por el asombro” (Doncel, 2025).

Al reflexionar sobre su trabajo, Pazos reconoce el enorme peso que ha tenido en su trayectoria su formación en artes visuales. Concibe el escenario como un lienzo en el que pintar y en el que el color tiene un peso específico y casi independiente. Tomando prestadas las palabras de Isabelle Barbéris en *Théâtres contemporaines*, en su teatro la

escena inaugura un nuevo régimen de representación inmanente que tiende hacia la autonomía de un lenguaje propiamente escénico (Barbérís, 2010:19). El resultado son creaciones muy potentes y vitalistas visualmente en las que la interpretación actoral —premeditadamente plana— se coloca al mismo nivel semiótico que otros elementos escénicos, como el vestuario suntuoso y barroco, la música o los objetos que aparecen en el escenario.

2. LAS ADAPTACIONES DE *ORLANDO* DE KATIE MITCHELL Y MARTA PAZOS A LA LUZ DEL TEATRO POSDRAMÁTICO

En su obra seminal *El teatro posdramático*, originalmente publicada en 1999, Hans-Thies Lehmann define el teatro posdramático como aquel que niega deliberadamente la hegemonía de la fábula sobre otros elementos teatrales (2002: 14). Frente a la tradición dramática aristotélica que ha dominado en Occidente, el teatro posdramático, surgido en Europa en los años ochenta, despliega ceremonialmente en el escenario una miríada de lenguajes escénicos —iluminación, gestualidad, música, cuerpo, entre otros— que desafían la centralidad de la palabra, de la acción y, en definitiva, del texto. Con teatro posdramático Lehmann se refiere por tanto al teatro entendido como arte viva que convierte en arsenal estético los diferentes lenguajes ya desarrollados por las vanguardias. En la nómina de creadores que cita Lehmann encontramos a Robert Wilson, Peter Brook, Robert Lepage o Pina Bausch, todos ellos referentes estéticos de Katie Mitchell y Marta Pazos.

Uno de los pensadores que aparecen mencionados en la teoría de Lehmann sobre el teatro posdramático es Michael Kirby, quien en los años setenta conceptualizó su noción del no-actor. En su artículo “On Acting and Not-Acting”, Kirby comienza afirmando que “Acting means to feign, to simulate, to represent, to impersonate. As Happenings demonstrated, not all performing is acting” (1972: 3). En efecto, Kirby desarrolló una teoría innovadora en su manera de categorizar los diferentes grados de actuación y no-actuación que pueden darse en una interpretación teatral. Su taxonomía resultó muy productiva para comprender nuevas formas de estar en el escenario que comenzaban a surgir ya en los años sesenta, como la presencia de técnicos o figurantes ante los ojos del público. Pero también el empleo en este tipo de espectáculos de artistas procedentes de otras artes, como bailarines o acróbatas, que en rigor tampoco actúan en un sentido tradicional del término. Como indica también Barbérís, al repensar el teatro en tanto que arte viva, el actor pasa a un primer plano y deja de ser un mero intérprete del drama (2010:13). El resultado, en palabras de Susan Bennett, es una transformación de las relaciones entre el actor y la audiencia, que se vuelven más flexibles e incluso intercambiables (1997: 19).

A continuación, nos acercaremos a los montajes de *Orlando* de Katie Mitchell y Marta Pazos a la luz de la teoría posdramática, prestando una atención especial al empleo del *Live cinema* y el poema escénico; al uso de la voz y al modo en el que aparece tratada la corporalidad en estos espectáculos en que encontramos tanto actores como no actores.

2.1. *Live cinema* y poemas escénicos

Hans Thies-Lehmann ha señalado como rasgo característico del teatro posdramático su diálogo con el cine. Esta relación no se limita a la introducción de cámaras o grabaciones en el escenario, por otro lado ya presentes en las proyecciones del teatro documental alemán (Piscator, Brecht), en la *cineficación* del teatro ruso (Meyerhold, Eisenstein) o, remontándonos en el tiempo, en el teatro de sombras y la linterna mágica (Caudevilla, 2019: 57 y ss.; López Antuñano, 2017).

En el teatro posdramático el cine incluso determina la manera de actuar de los propios intérpretes, como sucede en los montajes de Robert Wilson, Krystian Lupa o John Jesurun (significativamente bautizados por la crítica como *teatro cinematográfico*), donde los actores realizan acciones de manera esquemática, *formal* en palabras de Kirby (1972), e incluso maquinal, como si estuvieran ante una cámara incluso si esta no existe. A diferencia del teatro dramático, en el que todos los elementos escénicos, incluida la actuación, se ponen al servicio de la fábula, en el teatro posdramático las formas se independizan, fomentando una reflexión sobre la especificidad de los estilos interpretativos, entendidos precisamente como estilos y formas artísticas concretas.

En este aspecto, aunque el teatro posdramático cuestione los presupuestos de la actuación naturalista, también encontramos directores, como la propia Katie Mitchell, que experimentan con el hipernaturalismo, si bien con la intención clara de producir en el espectador un *extrañamiento* respecto a lo real, aunque sin los efectos distanciadores del teatro épico. El espacio escénico se concibe entonces como una superficie plana e iluminada, *enmarcada* en los montajes de Lupa, como si el espectador estuviera visualizando secuencias cinematográficas planas que van sucediéndose como en las películas (Lehmann, 2002: 182). Así, frente a la lógica del teatro dramático, donde el actor *representa* de manera naturalista a un *personaje* entendido como una *individualidad humana*, en el teatro posdramático es el *collage* y el montaje (escénico o cinematográfico) el que orienta la actuación y organiza la percepción del espectador.

Las influencias artísticas de Katie Mitchell son numerosas. El trabajo del director Tadeusz Kantor, el cine de Andrei Tarkovski serían algunas de ellas, aunque quizá la más relevante durante los primeros años de su trayectoria fuera su formación como directora en teatros de Rusia, Polonia, Georgia y Lituania, donde buscó herramientas que le permitieran explorar nuevas vías artísticas que consideraba estancadas en el teatro inglés, demasiado dependiente del texto y basado en el dominio de la palabra (Caudevilla, 2019: 104). “El teatro de cámara y el naturalismo [...] se convertirán en el eje principal de la comunicación entre el intérprete y el espectador. Este viaje plantará la semilla del ideal que Katie Mitchell querrá alcanzar en su relación con los actores y el público” (Caudevilla, 2019: 105). Durante este viaje entró en contacto con el legado de Stanislavski gracias a su encuentro con el director Lev Dodin, una influencia que ya la acompañaría para siempre en su práctica escénica. “Mitchell asistió como oyente a muchas de sus clases, quedando impactada por el rigor y la minuciosidad con la que el director trabajaba con sus

alumnos en busca de la verdad y el detalle sobre la escena, quedando fascinada con la concreción en el uso del lenguaje y por la capacidad de observación” (Caudevilla, 2019: 105).

En todo caso, Mitchell nunca ha sido una heredera acrítica del método de Stanislavski, e incluso anima a sus actores a desafiar la rigidez de sus planteamientos, que ella ha enriquecido con otras muchas influencias, como el teatro danza de Pina Bausch o la biología de las emociones. Su obra *Waves* (2006) supuso en este sentido un punto de inflexión en su trayectoria. En este montaje, así como en los anteriores *A Dream Play* (2005) o *Women of Troy* (2007) Mitchell comenzó a interrogarse sobre la que sería desde entonces una de sus grandes obsesiones: cómo traducir a un lenguaje escénico la percepción que se tiene de la realidad. Esta obsesión le conducirá a explorar las posibilidades del teatro multimedia y a utilizar formas de narrativa escénica no lineales, alejadas del teatro clásico. En *Waves*, por ejemplo, Mitchell utilizó en directo técnicas cinematográficas y radiofónicas para plasmar los estados de conciencia de los seis personajes protagonistas a través de recursos y dispositivos que tomó prestados del cine y de la radio.

De manera semejante, en su *Orlando* la técnica del *Live cinema* domina a lo largo de todo el espectáculo. A la vista del espectador, los actores graban las escenas en directo y las proyecciones aparecen montadas en la pantalla del escenario junto con otras que han sido previamente grabadas. La fragmentación y los primeros planos sirven para expresar una gran emotividad, permitiendo al espectador dirigir la atención hacia detalles que de otro modo pasarían inadvertidos. Este efecto hipernaturalista y con grandes dosis de lirismo contrasta con la visión que el espectador también tiene de los cámaras, vestuaristas y maquilladores, quienes realizan su trabajo en directo. En terminología de Kirby, se trata de una representación “non-matrixed”, es decir, que no existe un modelo que guíe sus acciones (cambiar el decorado, mover objetos, asistir al actor en sus cambios de indumentaria...) (Kirby, 1972: 4 y ss.). Este recurso es especialmente sugerente en un montaje como *Orlando*, en el que los más de cien cambios de vestuario y maquillaje ahondan en la idea del género como construcción cultural. Habida cuenta de que el propio *Orlando* trata sobre la fluidez entre los conceptos de hombre y mujer, presentar a los actores cambiándose de ropa mientras son grabados en escena refuerza esta misma idea a nivel escénico.

También Marta Pazos entiende la escena como un lugar de experimentación interartística y no como un espacio en el que el texto (y la fábula) posean todo el protagonismo y el resto de elementos escénicos sean secundarios o dependientes. En su caso, y dada su formación en artes visuales, su acercamiento al escenario es similar al que tendría un pintor ante un lienzo. Sus montajes, como *Orlando*, encajan en la definición que ofrece Lehmann de *poemas escénicos*, conectados a su vez con un *teatro estático* que privilegia el lirismo de la contemplación sobre el desarrollo de la acción o la intriga. En efecto, como ha subrayado la crítica, el espectador de su *Orlando* queda atrapado por la fuerza visual de las escenas que se suceden ante sus ojos al abrirse el telón. Los elementos escenográficos, como el vestuario barroco y la presencia potente del color, transforman el espectáculo en una suerte de cuadro en movimiento. Como en los *Landscape Plays* de Gertrude Stein, quien entendía el teatro como un paisaje, Pazos invita al espectador a

contemplar la escena como contemplaría un paisaje o un edificio, eliminando la dimensión temporal que distingue el teatro dramático. Como apunta Lehmann a propósito de Stein, Pazos privilegia la creación de atmósferas sobre el desarrollo narrativo (Lehmann, 2002: 94-95).

Aunque los intérpretes actúen de manera diferente al *Orlando* de Mitchell, pues no existe el dispositivo audiovisual, comparten con ellos el esquematismo gestual y la relación orgánica (de síntesis) con el resto de lenguajes y códigos que se hallan presentes. La diferencia radicaría en que el de Pazos es premeditadamente estático (como un cuadro) y el de Mitchell explota en cambio los aspectos narrativos (como en el cine) aunque sea de manera no lineal o anticlimática.

2.2. Locución, mímica labial y voces superpuestas

Otro elemento que caracteriza el teatro posdramático y que encontramos en los *Orlando* de Mitchell y Pazos es la experimentación con los elementos sonoros. Como apunta Lehmann a propósito de los montajes de Robert Wilson, en los espectáculos de nuestras creadoras podemos hablar de una *escena auditiva* que transcurre en paralelo (y en relación) con la escena visual y textual del espectáculo. El dispositivo que empleó Mitchell fue construir una cabina radiofónica en la parte superior derecha del escenario y colocar en ella a una locutora que va narrando partes del espectáculo. Esta voz en *off* (que no es tal porque se encuentra a la vista) puede identificarse con los narradores del teatro épico, aunque su función no sea la de ilustrar o distanciar críticamente al espectador, sino, como es típico en el teatro posdramático, añadir un elemento más al despliegue no jerárquico de signos que ocupan el escenario. Este aspecto radiofónico-narrativo es también una decisión de la adaptación, que escoge mantener la voz del narrador que en la novela de Woolf es tan característica.

Es interesante apuntar que, desde la perspectiva sonora, la propuesta de Mitchell se relaciona con el ideal del teatro para Robert Wilson, cuyo *Orlando* recordemos que vio en 1989: una mezcla de cine mudo y pieza radiofónica (Lehmann, 2002: 240). En efecto, el contrapunto que se establece en el montaje de Mitchell entre las imágenes que se proyectan en la pantalla, con sonidos no siempre decodificables, y la voz radiofónica que envuelve al auditorio crea una densidad sonora y visual que se nutre mutuamente, expandiendo la escena imaginativamente en la mente del espectador.

En el caso del *Orlando* de Marta Pazos la música es también una constante a lo largo de todo el montaje. Mezcla distintos estilos y propuestas, tanto clásicas como contemporáneas, aumentando la densidad del paisaje auditivo al que aludíamos más arriba. En todo caso, uno de los dispositivos sonoros más interesantes que Pazos emplea en sus montajes es el de disociar la voz de los actores y actrices de su mímica labial. Es decir, sucede que los intérpretes hablan y dicen el texto, pero la voz que escuchamos puede no ser la suya sino otra, lo que crea interesantes efectos de contradicción y distanciamiento. A menudo esa voz no coincide con el género del personaje: escuchamos

hablar a una mujer cuando quien mueve los labios es un hombre, o viceversa. Este recurso de voces superpuestas desafía la centralidad de la *phoné*, por utilizar el concepto derrideano, generando una distancia (*différance*, por seguir con Derrida) entre quien habla y el propio devenir sonoro de sus palabras.

Este recurso de voces superpuestas ya fue central en otro montaje de Pazos, *Othello*, en el que el cuerpo del actor y la experimentación con las técnicas de actuación se situaban en un primer plano. En aquella otra propuesta estrenada en 2021 en el Teatro de La Abadía de Madrid, la tragedia de Shakespeare estaba contada desde los personajes femeninos de una manera muy original. En numerosas escenas, la actriz que interpretaba a Desdémona (Mari Paz Sayago) ponía la voz de Othello, Yago, Casio... Así, cuando estos actores movían los labios para decir el texto, la voz que se escuchaba era la de ella, quien podía encontrarse también sobre el escenario, interactuando entonces vocalmente consigo misma. El efecto era similar al del doblaje cinematográfico o el *playback* en los espectáculos de música. En todos los casos, se desnaturaliza la actuación, separando cuerpo, voz y palabras. El resultado es que la escena auditiva no está hecha de palabras que representan hechos y actos, sino que forman una suerte de collage en el que se van ensamblando de manera no jerárquica frases, sonidos y ruidos.

En el *Orlando* de Pazos este recurso se utiliza en menos escenas que en *Othello*, pero de una manera igualmente interesante, pues recordemos que el tema de la obra es el viaje de un personaje no solo a través del tiempo y de la historia, sino también del género. Así, el juego con las voces superpuestas y la mímica labial se suma a otros recursos que apuntan a una estética *queer* —como las acrobacias con cuerpos desnudos superpuestos que veremos enseguida— reforzando la multiplicación de estímulos y signos escénicos que el espectador debe decodificar. En este sentido, y a diferencia del teatro dramático, donde el acento y la vocalización que utiliza el actor sitúan socialmente al personaje de manera decodificable (Ubersfeld, 1996: 63), aquí la sonoridad disociada y superpuesta genera una escena auditiva intensa que interrumpe la comprensión transparente.

2.3. Androginia, corporalidad y juego actoral

Para terminar, querría analizar la manera en la que Mitchell y Pazos abordan la corporalidad de la actuación en sus respectivos *Orlando*. Tratándose de un montaje cuyo tema es la construcción de género, así como la fluidez entre los elementos femeninos y masculinos, este aspecto que apela a lo corporal conecta con especial modernidad la obra de Woolf y sus lecturas contemporáneas. Para adentrarnos en él, conviene detenernos en el tema de la androginia, pues era uno de los asuntos que más interesaban a Virginia Woolf a finales de los años veinte, como ya vimos al citar *Una habitación propia*.

El andrógino como expresión de la unidad armónica entre hombres y mujeres ha aparecido a lo largo de la historia del pensamiento y las artes en un sinnúmero de ocasiones. No sólo lo hallamos en la imaginación griega platónica, sino también en las mitologías de casi todas las demás culturas. Confundido en ocasiones con el hermafrodita o el

bisexual, éste no va a dejar de aparecer citado, utilizado y representado, colándose en la cultura popular, en la literatura medieval, en el arte renacentista y barroco. Pero también en las proclamas sufragistas de las nuevas mujeres de finales del siglo diecinueve y en la literatura y el arte de vanguardia de la época de Woolf.

El andrógino no ha recibido siempre las mismas lecturas y ha dado lugar a soluciones literarias y artísticas muy diferentes. Según la interpretación de Estrella de Diego, podemos distinguir dos caminos distintos a lo largo de la historia (1992: 29). El primero de ellos se encuentra presente en las interpretaciones medievales y neoplatónicas, y consiste en considerar que el vehículo que deben utilizar hombres y mujeres para recuperar la unidad armónica originaria es el amor puro. Así, en la lectura cristiana y hermética del mito, lo andrógino se identifica con un paraíso asexual —y por tanto anterior al pecado original— donde Adán y Eva vivían en perfecta armonía, pues no en vano habían formado un único ser, imagen y semejanza de un Dios que también la tradición ha asociado con la androginia (1992: 27).

En cuanto a la lectura neoplatónica, ésta la encontramos planteada en el *De amore*, comentario a *El banquete* de Platón escrito por Marsilio Ficino en el Quattrocento italiano, piedra angular de la teoría del sentimiento que tanta influencia tendrá en el modo de comprender el amor durante los siglos posteriores. En el capítulo II del Discurso cuarto, Ficino ofrece su interpretación del discurso de Aristófanes así como su idea del andrógino: las dos mitades que conformaban la naturaleza de los hombres en el mito de Platón se convierten en las dos luces o partes del alma: la natural y la sobrenatural (1994: 68). Estas partes, continúa Ficino, estaban enteras cuando Dios las creó, como enteros eran los seres platónicos del mito: pero el hombre se inclinó demasiado hacia su luz natural y por ello su alma quedó dividida y cayó en el cuerpo.

Frente a esta manera de abordar la androginia —conectada con una unión idealizada, de carácter asexual y espiritual— a finales del siglo diecinueve irrumpió una nueva iconografía del andrógino cuya influencia llegaría hasta los años veinte, momento en el que Woolf publicó el *Orlando*. Las mujeres comenzaron a vestirse como hombres, a apropiarse de símbolos masculinos, como los pantalones, la bicicleta, los cigarrillos o el corte de pelo masculino, para cuestionar las relaciones de género y la distribución del poder. Frente a la asexualidad espiritual de la lectura tradicional, este nuevo andrógino tenía un marcado carácter beligerante y político. Es el caso de Romaine Brooks, la pintora americana que en 1923 se autorretrató como una *dandy* a lo Oscar Wilde, vestida de forma decadente y con rasgos andróginos. Y es el caso también de las fotografías de Berenice Abbott, como el retrato de *Madame Theodore von Rysselberghe* (c. 1920), y de las de August Sander, como las fascinantes *Estudiante de Bachillerato de Colonia* (1926), *Retrato de la mujer del pintor Peter Abelen* (1926) o *Retrato de una secretaria de la Radio de la Alemania Federal* (1931). En todas ellas encontramos la presencia del andrógino moderno, que nos habla tanto de una transformación estética como política.

En efecto, las mujeres que aparecen en estas imágenes llevan corbata y fuman. Su ropa y sus actitudes masculinas deben contemplarse como estrategias que tratan de

replantear tanto las relaciones de género como el orden social burgués establecido. Dentro de este grupo también podemos incluir, entre otras, *El retrato de Sylvia von Harden* (1926) de Otto Dix, la obra de Tamara Lempicka y también las fotografías de Claude Cahun, una artista prodigiosa y muy interesante que la crítica ha recuperado recientemente. Y, por supuesto, *Orlando*, la novela andrógina por excelencia.

En todas estas obras encontramos planteada una nueva interpretación del mito platónico sobre el amor entre hombres y mujeres así como una relectura, moderna y alternativa, del propio platonismo. Esta lectura alternativa se caracteriza por poner en cuestión que la armonía entre hombres y mujeres sólo pueda lograrse a través de un ideal amoroso asimétrico, simbolizado por mujeres incorpóreas, tal y como indirectamente planteaban las interpretaciones medievales y neoplatónicas del mito del andrógino que la estética de los años veinte recupera. En novelas como *Orlando*, así como en los retratos de Romaine Brooks y en las obras de Claude Cahun, Berenice Abbott, August Sander y de los otros creadores citados, no encontramos ya ni hombres ni mujeres, sino seres ambiguos, cuya naturaleza es una mezcla fluida de elementos masculinos y femeninos: seres auténticamente andróginos, como la hermana imaginaria de Shakespeare con la que sueña Virginia Woolf en *Una habitación propia*.

Como señala Estrella de Diego, ante estos enigmáticos personajes vuelve a surgir una antigua pregunta, tan antigua como la naturaleza de los andróginos de Platón: ¿quién es ella y quién es él y a quién seducen? (1992: 101). Tal vez estos seres inquietantes no estén seduciendo a nadie en particular. Quizás estén intentando desbaratar el modelo de seducción tradicional y con él las relaciones de género establecidas y consideradas *naturales*.

Volviendo ahora a los dos montajes de *Orlando*, hay que señalar que en ambos se encuentra muy presente la idea del teatro como coreografía. En palabras de Lehmann, ambas directoras apuestan por el desbaratamiento del discurso orientado hacia el sentido, en favor de la danza. En el *Orlando* de Pazos, por ejemplo, diversos personajes se mueven danzando, realizando acrobacias o se desplazan por el escenario como si fueran figuras de ajedrez siguiendo movimientos pautados, mucho más cercanos a una coreografía que a una interpretación realista. La utilización del cuerpo de manera autónoma suma un elemento más a la dramaturgia visual y sustituye el planteamiento del teatro dramático, centrado en el texto y la palabra.

Finalmente, es significativo que las dos directoras hayan escogido una estética *queer*, en línea con otras propuestas de los últimos años, traduciendo así a lenguajes y sensibilidades contemporáneas el interés por el andrógino ya presente en los textos de Woolf. En los espectáculos de Mitchell y Pazos, hombres vestidos de mujer y mujeres vestidas de hombre comparten escenario con personas trans que muestran al espectador sus cuerpos no normativos. En el caso del *Orlando* de Pazos, por ejemplo, vemos una escena en la que, a través de bailes acrobáticos, se superponen los cuerpos de un hombre y una mujer, creando una nueva corporalidad equívoca y ambigua. Como observa Lehmann, el teatro posdramático se presenta como un teatro de la *corporalidad*

autosuficiente, que llama la atención sobre el cuerpo de múltiples maneras, como el empleo de figuras enigmáticas, pero también la enfermedad o la diversidad funcional. Como afirma Erika Fischer-Lichte a propósito del teatro performativo —de cuyas fuentes también beben los montajes de Mitchell y Pazos— “la corporalidad hace su aparición primordialmente como materialidad” (2011: 167).

De este modo, al igual que el andrógino al que aludía antes, en los montajes de Mitchell y Pazos el cuerpo se vuelve un lugar en disputa, ideológico y político, que desbarata las relaciones de género tradicionales. El cuerpo físico del actor deviene realidad autónoma, una realidad que no narra o representa de manera transparente a través de gestos y emociones, sino que se manifiesta como un lugar “en el que se inscribe una historia colectiva” (Lehmann, 2002: 154). Un *cuerpo extranjero* que hace hablar otros modos de ser y de estar en el mundo. Como apunta también Fischer-Lichte “en el desarrollo del nuevo arte de la actuación, la reflexión sobre la naturaleza material del cuerpo humano tiene un papel preponderante” (2011: 166). Culmina así la batalla contra la identificación naturalista del actor y su personaje, ya emprendida por Diderot en *Paradoxe sur le comédien* y, más adelante, por el teatro épico de Brecht.

3. CONCLUSIONES

Cuando en 1928 Virginia Woolf escribió el *Orlando* se encontraba en plena etapa de experimentación narrativa e inmersa en un mundo con grandes cambios. Los viejos patrones que habían dominado en la época victoriana, tanto sociales como de género, daban paso a nuevas formas de visibilidad e identidad pública. Su amistad e idilio con Vita Sackville-West fue decisiva para imaginar a su personaje, pues la propia Sackville-West se vestía de hombre y jugaba lúdicamente con su identidad de género.

Casi un siglo después de su publicación, *Orlando* continúa siendo una fuente de inspiración para las creadoras y los creadores de las siguientes generaciones. Hoy es leída como una obra radical, avanzada para su tiempo, que planteó de manera rotunda nuevas formas de entender las relaciones entre lo masculino y lo femenino. En los últimos años ha conectado especialmente con la sensibilidad de directores escénicos que buscan textos de nuestra tradición en los que emerjan identidades fluidas, no binarias, que hoy nos interpelan de manera elocuente (López Melero, 2018: 149-172).

Es el caso de Katie Mitchell y Marta Pazos, directoras a quienes he querido consagrar este artículo. En ambos casos, su interés por la obra de Woolf procede de la admiración que sienten hacia la novelista, pero también de la posibilidad de adaptar textos clásicos, como *Orlando*, desde una perspectiva feminista. La estética *queer* que ambas han utilizado actualiza la novela modernista, liberando significados latentes y expandiendo su sentido.

Como hemos visto, sus montajes entroncan con el teatro posdramático desarrollado en Europa por directores como Robert Wilson, Peter Brook o Pina Bausch desde los años ochenta. Al igual que ellos, Mitchell y Pazos comprenden el teatro como un espacio de

creación interartística donde los diferentes lenguajes escénicos —escenografía, iluminación, sonido, cuerpo— conviven de manera no jerárquica. Sus espectáculos son dramaturgias visuales en las que la fábula y el texto no tienen un papel preponderante, sino que forman parte de un arsenal estético de recursos variados.

Dentro de este arsenal, en este artículo me he detenido a analizar diferentes dispositivos que Mitchell y Pazos han utilizado en sus montajes y que tienen que ver con la actuación y el trabajo de los intérpretes. La técnica del *Live cinema*, la creación de poemas escénicos, la experimentación sonora y el tratamiento de la corporalidad revelan que el paradigma clásico sobre el que se había construido el personaje —basado en la identificación de actor y personaje— se encuentra en plena transformación. En el caso de las adaptaciones de *Orlando*, estos cambios conectan además con la propia temática de la obra, interesada por las identidades fluidas, lo que redundará en un doble cuestionamiento de la *naturalización* del trabajo del intérprete.

Como hemos visto, Mitchell y Pazos incorporan técnicas audiovisuales en sus montajes (como la grabación o el playback) para mostrar sobre el escenario nuevas subjetividades. Se trata de una aspiración similar a la que, hace casi cien años, movió a Virginia Woolf a experimentar con la escritura de novelas y a soñar un personaje andrógino cuya aventura fuera viajar a través del tiempo y del género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBERIS, I. (2010). *Théâtres contemporaines. Mythes et ideologies*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BENNETT, S. (1997). *Theatre Audience. A Theory of Production and Reception*. London / New York: Routledge.
- BELL, C. (2022). *Virginia Woolf. Una biografía*, M. Pessarrodona (trad.). Barcelona: Lumen.
- CAUDEVILLA, M. (2019). *La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell*. Tesis doctoral dirigida por José Gabriel López Antuñano: Universidad Complutense. Disponible en línea: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11201> [15/04/2025].
- DAVENPORT, M. (2021). *Katie Mitchell - Crafting Live Cinema* [documentary]. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=GokvM33fJAc> [14/04/2025].
- DONCEL, D. (2025). “Orlando, o la intensidad visual”. *ABC*, 2 de mayo, s. p. <https://www.abc.es/cultura/teatros/orlando-intensidad-visual-20250501011058-nt.html> [06/05/2025].
- DIEGO, DE E. (1992). *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor Libros.
- DIDEROT, D. (2009). *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Gallimard.
- FICINO, M. (1994). *De amore. Comentario a El banquete de Platón*, R. de la Villa Ardura (trad.). Madrid: Tecnos.
- GILBERT, M. S. (1980). “Transvestism as Metaphor in Modern Literature”. *Critical Inquiry* 7.2, 391-417.

- KIRBY, M. (1972). "On Acting and Not-Acting". *The Drama Review* 16.1, 3-15.
- LEHMANN, H-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*, Ph.-H. Ledru (trad.). Paris: l'Arche Éditeur.
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2017). "Notas de dramaturgia y dramaturgismo en la Revolución de octubre". *Revista de la Asociación de Directores de Escena* 166, 66-78.
- LÓPEZ MELERO, A. (2018). "Procedimientos escénicos de deconstrucción de género". *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral* 41, 149-172. Disponible en línea: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.41.07> [06/05/2025].
- ORDÓÑEZ, M. (2018). "Katie Mitchell, en el lado de la sombra". *El País*, 26 de julio, s. p. https://elpais.com/cultura/2018/07/25/actualidad/1532527202_905900.html [01/05/2025].
- REBELLATO, D. (2020). "Katie Mitchell". En *Contemporary European Theatre Directors*, M. M. Delgado & D. Rebellato (eds.), 1-28. London: Routledge.
- RUHL, S. (2024). "A closer look. A Note from Sarah Ruhl". En *Orlando. Study Guide*, Signature Theater, 5-6. Disponible en línea: <https://signaturetheatre.org/wp-content/uploads/2024/06/ORLANDO-Study-Guide-FINAL-1.pdf> [01/05/2025].
- UBERSFELD, A. (1996). *Lire le théâtre*, III. Paris: Belin.
- WOOLF, V. (2003). *Diario de una escritora*, A. Bosch (trad.). Madrid: Fuentetaja.
- ____ (2007). "La nueva biografía", A. Arenas y E. Girón (trads.). *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 3, 194-198. Disponible en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/mreb/article/view/27668> [28/05/2025].
- ____ (2017). *Una habitación propia*, L. Pujol (trad.). Barcelona: Austral.
- ____ (2019). *Orlando: A Biography*. London: Penguin Classics.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 08/06/2025

Fecha de aceptación: 26/09/2025