

Universidad Internacional de La Rioja

Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro

The Life and Death of Marina Abramović
de Robert Wilson: confluencia de poéticas

Trabajo fin de estudio presentado por:	María Aránzazu Atucha Gutiérrez
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Dr. Carlos García Ruiz
Fecha:	15/07/2025

“Wilson y Antony levantan un castillo
poético sobre el dolor de Abramović”

(Gaviña, 2012)

Resumen

La colaboración entre los artistas contemporáneos Marina Abramović, Robert Wilson y Antony Hegarty se materializó en 2011 en el proyecto operístico *The Life and Death of Marina Abramović*, estrenado en 2011 en el Festival de Mánchester y representado en 2012 en el Teatro Real de Madrid.

El equipo creativo está formado por la artista del *performance* Marina Abramović, el cantante pop Antony Hegarty y el director de escena Robert Wilson. La propia Abramović, el actor Willen Dafoe y Hegarty encabezan el elenco de esta ópera.

El espectáculo está basado en la biografía de la artista serbia. Se trasladan a escena los acontecimientos más destacados en la vida personal y artística de la performer, idealizados a través del tratamiento simbolista y expresionista que proporciona la dirección escénica de Robert Wilson.

Este estudio analiza los elementos artísticos del espectáculo, su estructura, y sobre todo como la interdisciplinariedad consigue que se traspasen los límites de una representación convencional, proponiendo una experiencia que fusiona elementos visuales relacionados con el arte contemporáneo y el *performance art*, con componentes sonoros experimentales y narrativos. Se analizará la puesta en escena de la ópera y el resultado de la confluencia de estos creadores con poéticas tan personales.

Palabras clave:

Performance, Ópera contemporánea, Marina Abramović, Robert Wilson, Artes escénicas

Abstract

The collaboration between contemporary artists Marina Abramović and Robert Wilson materialized in 2011 in the operatic project "The Life and Death of Marina Abramović," which premiered at the 2011 Manchester Festival and was performed in 2012 at the Teatro Real in Madrid.

The creative team consists of Marina Abramović, pop singer Antony Hegarty Hegarty, and Robert Wilson. Marina Abramović herself, along with actors Willen Dafoe and Hegarty, lead the cast of this contemporary opera.

The show is based on the biography of Serbian artist Marina Abramović. The most significant events in the performer's personal and artistic life are brought to the stage, idealized through the symbolist and expressionist treatment provided by Robert Wilson's stage direction.

This study analyzes the artistic elements of the show, its structure, and, above all, how its interdisciplinary approach transcends the boundaries of conventional representation, offering an experience that fuses visual elements related to contemporary art and performance art with experimental and narrative sound components. After analyzing the staging of this opera, we will proceed to assess the impact of the confluence of these creators with such personal poetics.

Keywords:

Performance, Contemporary Opera, Marina Abramović, Robert Wilson, Performances Arts

Índice de contenidos

1.Introducción	10
1.1. Justificación	12
1.1.1. Objetivos de la investigación	13
1.1.1.1. Objetivo principal de la investigación.....	13
1.1.1.2. Objetivos secundarios de la investigación.....	13
2. Marco teórico y estado de la cuestión	13
2.1. ¿Es <i>The Life and Death of Marina Abramović</i> , una ópera?.....	13
2.2. El director de escena Robert Wilson.....	17
2.2.1. Influencias artísticas en la poética de Robert Wilson	21
2.2.2. Robert Wilson como director de escena de óperas contemporáneas.....	23
2.2.3. Precedentes de <i>The Life and Death of Marina Abramović</i> . <i>Einstein on the beach</i> y otras óperas contemporáneas dirigidas por Robert Wilson	24
2.3. Obra artística y vida de Marina Abramović	25
2.3.1. Vida y obra de Marina Abramović.....	26
2.3.2. La poética de Marina Abramović	27
2.4. Antony Hegarty, el tercer creador de la escenificación.....	28
2.5. Contexto. ¿cómo surgió el proyecto?.....	30
2.5.1. Antecedentes de <i>The Life and Death of Marina Abramović</i> en la carrera artística de Marina Abramović.....	31
2.5.2. <i>The Biography</i> y <i>The Biography Remix</i> , antecedentes directos de <i>The Life and Death of Marina Abramović</i>	32
3. Metodología	36
3.1. Cronología de la metodología.....	36
3.1.1. Recopilación de fuentes.....	36

3.1.2. Redacción del trabajo fin de estudios	37
4. Resultados y discusión	38
4.1. Puesta en escena de la ópera <i>The Life and Death of Marina Abramović</i> y análisis de la confluencia de poéticas	38
4.1.1. Introducción, descripción general de la puesta en escena de la ópera y los sistemas de significación.....	38
4.1.2. Estructura de la ópera.....	43
4.1.3. Desarrollo de la puesta en escena y estudio detallado de las poéticas de Robert Wilson, Marina Abramović y Antony Hegarty en la ópera.....	45
4.1.3.1. Primer acto o Parte A	45
4.1.3.2. Segundo acto o Parte B	62
5. Conclusiones.....	68
6. Limitaciones y Prospectiva	70
6.1. Limitaciones del estudio	70
6.2. Prospectiva	70
Referencias bibliográficas	71
Anexo A.	75
Anexo B	103
Ficha Técnica:	103

Índice de figuras

Figura 1: <i>Puesta en escena de, Prólogo, “Funeral”</i>	46
Figura 2: <i>Diseño escenográfico de los rodilludios</i>	48
Figura 3: <i>Puesta en escena de “La historia de la lavadora”</i>	49
Figura 4: <i>Diseño escenográfico de Wilson para “La historia de una nariz grande”</i>	51
Figura 5: <i>Puesta en escena de “La historia sobre el hospital”</i>	52
Figura 6: <i>Antony Hegarty en la escena “La historia sobre el hospital”</i>	54
Figura 7: <i>Puesta en escena de “La historia sobre su padre y su madre”</i>	55
Figura 8: <i>Abramović en la escena “La cocina del espíritu”</i>	57
Figura 9: <i>Puesta en escena de “La historia de la ruleta rusa”</i>	58
Figura 10: <i>Puesta en escena de “El manzano verde”</i>	60
Figura 11: <i>Puesta en escena de “La Gran Muralla”</i>	62
Figura 12: <i>Puesta en escena de “Mentiras, mentiras, mentiras”</i>	63
Figura 13: <i>Puesta en escena de “La casita”</i>	65
Figura 14: <i>Puesta en escena de, Epílogo, “Funeral”</i>	67
Figuras del Anexo A	
Figura 15: <i>Programa de mano del Teatro Real, Madrid, 2012</i>	75
Figura 16: <i>Pág. 5, del programa de mano, Teatro Real, Madrid, 2012</i>	75
Figura 17: <i>Exposición, Marina Abramović Performative Video Works, Oviedo, 2021</i>	76
Figura 18: <i>Turandot (Puccini) dirigido por Robert Wilson, Teatro Real, Madrid, 2019</i>	76
Figura 19: <i>Einstein on the beach, Robert Wilson, Nueva York, 1984</i>	77
Figura 20: <i>Detalle de The sandman, por Wilson. Ruhrfestspiele Festival, Alemania, 2017</i>	77
Figura 21: <i>Robert Wilson durante los ensayos de la ópera en Mánchester, 2011</i>	78
Figura 22: <i>Robert Wilson creando su Libro Visual para la ópera. Mánchester, 2011</i>	78

Figura 23: <i>Ópera, The black rider, por Robert Wilson y Tom Waits. Hamburgo, 1999</i>	79
Figura 24: <i>Danica y Vojo, padres de Marina Abramović</i>	79
Figura 25: <i>Marina Abramović, realizando la performance, Rhythm 0, Nápoles, Italia, 1974</i>	80
Figura 26: <i>Abramović y Ulay en The artist is present, MoMA, Nueva York, 2010</i>	80
Figura 27: <i>Marina Abramović en, The Biography Remix, Avignon, Francia, 2005</i>	81
Figura 28: <i>Detalle de la escena Prólogo, “Funeral”, Mánchester, 2011</i>	81
Figura 29: <i>Detalle de la escena, Prólogo, “Funeral”, Madrid, 2012. (1)</i>	82
Figura 30: <i>Detalle de la escena, Prólogo, “Funeral”, Madrid, 2012. (2)</i>	82
Figura 31: <i>Ensayo de, Prólogo, “Funeral”, Madrid, 2012</i>	83
Figura 32: <i>Detalle del maquillaje de Dafoe en Rodilludio I, Madrid, 2012</i>	83
Figura 33: <i>Escena “La historia de la lavadora”, Madrid, 2012</i>	84
Figura 34: <i>Detalle de la escena “La historia de la lavadora”, Madrid, 2012. (1)</i>	84
Figura 35: <i>Detalle de la escena “La historia de la lavadora”, Madrid, 2012. (2)</i>	85
Figura 36: <i>Detalle de la escena “La historia de la lavadora”, Madrid, 2012. (3)</i>	85
Figura 37: <i>Detalle de la escena “La historia de la lavadora”, Mánchester, 2011</i>	86
Figura 38: <i>Detalle de la escena “La historia de la nariz grande”, Madrid, 2012</i>	86
Figura 39: <i>Detalle de la escena “La historia sobre el hospital”, Madrid, 2012. (1)</i>	87
Figura 40: <i>Detalle de la escena “La historia sobre el hospital”, Mánchester, 2011</i>	87
Figura 41: <i>Detalle de la escena “La historia sobre el hospital”, Madrid, 2012. (2)</i>	88
Figura 42: <i>Puesta en escena de “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (1)</i> .	88
Figura 43: <i>Escena “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (2)</i>	89
Figura 44: <i>Detalle de la escena “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (1)</i>	89
Figura 45: <i>Detalle de la escena “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (2)</i>	90
Figura 46: <i>Detalle de la escena “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (3)</i>	90
Figura 47: <i>Detalle de la escena “La historia de la ruleta rusa”, Madrid, 2012</i>	91

Figura 48: Escena “El manzano verde”, Madrid, 2012. (1).....	91
Figura 49: Escena “El manzano verde”, Madrid, 2012. (2).....	92
Figura 50: Detalle de la escena “El manzano verde”, Mánchester, 2011.....	92
Figura 51: Detalle de la escena “El manzano verde”, Madrid, 2012. (2).....	93
Figura 52: Escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (1).....	93
Figura 53: Escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (2).....	94
Figura 54: Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (1).....	94
Figura 55: Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (2).....	95
Figura 56: Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Mánchester, 2011. (1).....	95
Figura 57: Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Mánchester, 2011.....	96
Figura 58: Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (3).....	96
Figura 59: Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (4).....	97
Figura 60: Detalle de la escena “La casita”, Madrid, 2012. (1).....	97
Figura 61: Detalle de la escena “La casita”, Madrid, 2012. (2).....	98
Figura 62: Detalle de la escena “La casita”, Madrid, 2012. (3).....	98
Figura 63: Detalle de la escena Epílogo, “Funeral”, Madrid, 2012. (1).....	99
Figura 64: Detalle de la escena Epílogo, “Funeral”, Madrid, 2012. (2).....	99
Figura 65: Detalle de la escena Epílogo “Funeral”, Mánchester, 2011.....	100
Figura 66: Basinsky, colaborador de Hegarty, en el espacio sonoro. Madrid, 2012.....	100
Figura 67: Hegarty, Spajic y su grupo cantando, al fondo de la imagen, Madrid, 2012.....	101
Figura 68: Dúo Matmos, colaboradores de Basinsky y Hegarty, Madrid, 2012.....	101
Figura 69: Robert Wilson y parte de su equipo durante un ensayo, Madrid, 2012.....	102

1.Introducción

The Life and Death of Marina Abramović, es una coproducción del Teatro Real de Madrid y del Festival Internacional de Mánchester.

El espectáculo fue creado por Robert Wilson, Marina Abramović, y Antony Hegarty, como atestigua el programa de mano que se distribuyó en las representaciones del Teatro Real, Madrid, 2012, (figuras, 15 y 16). Estrenado el 9 de julio de 2011, en el Festival de Mánchester y representado posteriormente durante el Festival de Ópera del Teatro Real de Madrid. En la producción, participaron también otras instituciones como Theater Basel, Art Basel, Holland Festival, Salford City Council y deSingel de Amberes, fue representado también en las siguientes ciudades: Basilea, (Suiza), Amberes, (Bélgica), Ámsterdam, (Países Bajos), representada en el Holland Festival, Toronto, (Canadá), Nueva York, (Estados Unidos). Las palabras de Abramović en su autobiografía, *Derribando muros* (2020), ratifican el éxito de la producción:

Vida y muerte de Marina Abramović, fue un gran éxito durante tres años en los teatros de todo el mundo, empezando por el Festival de Mánchester (...), y de ahí nos trasladamos al Teatro Real de Madrid, al Teatro Single de Amberes, al Festival de Holanda, al Festival Luminato de Toronto, y finalmente al Park Avenue Armory en Nueva York. Resultó que Bob Wilson tenía toda la razón al presentar mis tragedias en forma de ópera cómica: solo él pudo haber descubierto una manera de retratar mi tan peculiar vida y hacerla parecer totalmente universal. (Abramović, 2020, pág. 179)

Abramović revolucionó la historia del arte contemporáneo con sus aportaciones a la *performance* y al body-art. Su visión espiritual y sensorial del arte, abrió nuevos caminos a muchos artistas. Una obra radical y controvertida, la entrega absoluta a sus ideas y su vocación experimental y vanguardista, la sitúa como una de las artistas más influyentes del *Performance Art* de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Ha recibido el Premio Princesa de Asturias de las Artes del año 2021. En Oviedo sede de este premio se presentó la exposición, *Marina Abramović 'Performative Video Works*,

realizada en la Escuela de Artes y Oficios de la antigua Fábrica de Armas de La Vega, Oviedo, 2021, con obras seleccionadas por la propia artista, (figura 17).

También se tuvo el privilegio de asistir al encuentro con el público en el Teatro Jovellanos de Gijón, en Asturias, 2021, y así conocer de primera mano la opinión de la artista sobre parte de su trayectoria profesional, las claves de su trabajo artístico y sus aspiraciones para el futuro.

La admiración de la obra de Robert Wilson, se produce a través de los estudios de Dirección Escénica en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). Pocos directores de escena son tan originales, su estética, su poética y su trabajo con la luz, construye una estructura de referencias visuales y auditivas basadas en el minimalismo, que llevan a estados de profunda sensibilidad y reflexión artística. Así como su capacidad de transformar espacios y objetos con sus personales diseños de iluminación. Su particular trabajo sobre el vestuario y la caracterización, influenciados por el expresionismo y el simbolismo.

Abramović se interpreta a sí misma, en el documental *Vida y Muerte de Marina Abramović, de Bob Wilson*, dirigido por Giada Colagrande, (2012). Se pronuncia sobre cómo puede afectarle su trayectoria como performer a la hora de abordar un trabajo teatral. “Si eres una artista de *Performance* no puedes amar el teatro. Tiene que ser tu primer enemigo porque en el teatro todo es artificial, estás haciendo de otra persona, la emoción no es real.” (Colagrande, 2012, 1:57).

Otro de los pilares de esta producción, que adquiere mucha importancia en el resultado final de la ópera, es la participación de Antony Hegarty, que fue líder del grupo de música pop Antony & The Johnsons. Su cantante Hegarty, ahora actúa en solitario y ha transicionado a mujer, pasándose a llamar Anohni.

El cantante también participó como intérprete sobre el escenario en la ópera *The Life and Death of Marina Abramović*, dotado de una voz muy peculiar, sobrecogedora, con un registro inusual y gran capacidad de imprimir a su voz, una carga emocional que va más allá de registros y posibilidades vocales. No solo se integra perfectamente en la poética de la obra sino que realza la propuesta escénica y potencia el mensaje estético-estilístico.

Antony Hegarty, al principio no estaba seguro de su participación en el proyecto, fue propuesto por Marina Abramović,¹ para la composición musical de la ópera:

No estaba seguro de si mi composición era lo suficientemente musical como para respaldar una producción de Bob Wilson. Sentía como que se necesitaba algo mucho más sinfónico, algo mucho más imponente. Y mis canciones son muy frágiles e íntimas. (Colagrande, 2012, 27:02)

El prestigioso actor Willem Dafoe, también interviene en la producción. Dafoe deseaba trabajar con Wilson desde hace mucho tiempo².

Como intérprete, su presencia escénica es casi continua, actúa como narrador de la biografía de Marina Abramović, representa a Ulay y a otros personajes importantes en la vida de la artista serbia.

1.1. Justificación

El estudio del encuentro entre los artistas y creadores Robert Wilson, Marina Abramović y Antony Hegarty, se realiza por el interés en la exploración de los aspectos específicos, que cada uno de ellos aporta al espectáculo y también para conocer el producto que surge del nexo entre sus personalidades creativas. Cómo, la confluencia de estos creadores, que provienen de distintas disciplinas, consigue un espectáculo homogéneo, personal y honesto.

La elección del estudio de la obra, también se debe a su originalidad dentro del teatro posdramático y de la escena teatral en las dos primeras décadas del siglo XXI.

La fusión de distintas estéticas y poéticas plantea varios interrogantes, así que se investigará la puesta en escena de este montaje. *The Life and Death of Marina Abramović*, es

¹ En los años que han pasado desde entonces, la incomparable cantante Antony Hegarty (hoy Anohni) se ha convertido en mi querida amiga y mi hija postiza. Y esta amistad me ha dado otro deseo para mi funeral: quiero que Anohni cante «My Way», al estilo de la grande Nina Simone. No ha dicho que sí, pero creo que se entristecerá tanto cuando yo muera que tendrá que hacerlo por mí. Cuento con eso. (Abramović, 2020, pág.10)

² Llevo siguiendo el trabajo de Bob desde hace años. Ambos deseábamos trabajar juntos algún día. Y finalmente está fue la ocasión. (Colagrande, 2012, 3:50)

un acontecimiento interdisciplinar, al converger en un mismo espectáculo: *performance*, body art, artes visuales, teatro y música.

En esta obra confluyen la estética visual personal y única del director norteamericano, las performances autobiográficas de Abramović y la forma hipersensible de interpretar sus propias composiciones del cantante Hegarty.

La hipótesis de estudio de este trabajo, dada la trayectoria y personalidad de cada uno de los artistas que participan en su creación, será comprobar si la aportación de cada uno de ellos ha encontrado su expresión artística en la producción.

1.1.1. Objetivos de la investigación

1.1.1.1. Objetivo principal de la investigación

Analizar la confluencia de las poéticas de los creadores en la producción, *The Life and Death of Marina Abramović* (2011). Estos son Robert Wilson, Marina Abramović y Antony Hegarty. Este encuentro de autores puede sumar interés y reforzar el discurso del espectáculo cuyo tema fundamental, escondido tras una biografía estilizada de Abramović, es la llamada a la reflexión del espectador sobre su propia existencia, la importancia de sus recuerdos y la conciencia sobre el dolor de lo vivido.

1.1.1.2. Objetivos secundarios de la investigación

- Determinar el grado de influencia recíproca entre los creadores de la obra, con mundos y visiones estéticas tan personales.
- Resolver si esta obra, se puede enclavar, o no, dentro del género operístico.

2. Marco teórico y estado de la cuestión

2.1. ¿Es *The Life and Death of Marina Abramović*, una ópera?

Este montaje se incluyó en las temporadas de ópera del Festival de Mánchester y del Teatro Real en Madrid, ¿pero es realmente una ópera?

La primera acepción del término, en el Diccionario de la R.A.E., define la ópera como, “Obra teatral cuyo texto se canta, total o parcialmente, con acompañamiento de orquesta” (Real Academia Española, 2001, pág. 1623). Atendiendo a esta primera definición, sí estamos ante una ópera, un artículo de la revista *BrioClásica*, matiza este término:

¿Pero, esto es ópera? Evidentemente, no. Sin embargo, es casi imposible no darse cuenta de la cantidad de similitudes de peso que una obra como *Vida y muerte de Marina Abramović* tiene con obras del repertorio clásico. La escenografía, los *tableaux*, la comedia, la tragedia, la emoción, la prima donna, incluso la muerte final de la protagonista. (*BrioClásica*, 2012, párrafo 1)

Resolver si es o no una ópera requiere analizar sus características en el escenario de la ópera tradicional y estudiar sus aportaciones rupturistas.

El primer argumento para reconocerla como una ópera es su estructura musical y vocal que corresponde con la definición de la R.A.E., citada anteriormente. La pieza tiene un director de escena, Robert Wilson, un director musical, Antony Hegarty, una partitura original, realizada por este y Willian Basinsky, con la colaboración del grupo de canto balcánico de Svetlana Spajić, y el dúo de música electrónica Matmos. La música adquiere protagonismo en la narrativa, al evocar sentimientos y subrayar los momentos más dramáticos, una característica fundamental de la ópera³.

Otra prueba a favor de su clasificación en el género operístico es que Robert Wilson, es un director de escena consolidado en los festivales de ópera, ha dirigido entre otras: *Turandot*, Giacomo Puccini, (figura 18), para el Teatro Real de Madrid (2018, 2023) y la Ópera Nacional de París o *La flauta mágica*, Wolfgang Amadeus Mozart, estrenada en junio de 1991 en la Ópera de la Bastilla de París. En todas sus producciones operísticas actúa como director de escena, coreógrafo, escenógrafo y parte de las puestas en escena convencionales, para aportar su visión rupturista en el género⁴.

En la pieza que nos ocupa, hay una línea narrativa que recorre la vida de Abramović desde su infancia en Serbia hasta su triunfo como artista, de manera similar a óperas

³ La ópera es, probablemente, la más elaborada de todas las formas de arte. Puede recurrir a las habilidades de un poeta, compositor, escenógrafo, director y coreógrafo a fin de crear una «obra de arte completa» (o, acudiendo al término de Wagner, *Gesamtkunstwerk*). Permite ofrecer a sus creadores una amplitud de recursos desconocida para casi todas las demás formas artísticas, en parte gracias a la atracción simultánea que ejerce sobre varias sensibilidades diferentes. (Sadie, 2011, pág. 9)

⁴ La primera producción operística que el director afronta es *Medea*, en una doble versión, la de Marc-Antoine Charpentier y la que Gavin Bryars compone sobre los textos de Eurípides y de Heiner Müller. En la primera, a la música barroca de Charpentier se opone un formalismo extremo, mientras que en la segunda el director se acercaría más al realismo. (Morey & Pardo, 2003, pág. 35)

biográficas como *Aida* (Giuseppe Verdi), *Der Rosenkavalier* (Richard Strauss) o *Theodora* (Georg Friedrich Händel).

Como argumento a favor de que no es una ópera, *The Life and Death of Marina Abramović*, a diferencia de las óperas convencionales, no utiliza libreto. Wilson prioriza utilizar imágenes y atmósferas sobre la trama literaria. Este planteamiento, habitual en el director norteamericano, que enfoca sus espectáculos en la práctica visual y emocional, crea una experiencia, para los espectadores, más próxima al teatro experimental que a la ópera.

Otros razonamientos en contra de que el espectáculo sea una ópera los encontramos en el artículo *Glossing over The Balkans: The Life and Death of Marina Abramović* (2013), del director y crítico norteamericano, de origen serbio, Iván Talijancic. Este señala que la obra no consigue integrar sus elementos interdisciplinarios en un todo coherente, y este hecho lo aleja de su clasificación como ópera, ya que es un género que sobre todo busca una síntesis de sus componentes.

Como también es habitual en el director, la producción se caracteriza por una dramaturgia surrealista y collage, en lugar de estar impulsada por una narrativa lineal. Si bien contiene abundante información histórica, no podría, ni debería, interpretarse como una biografía factual. Más bien, Wilson se centra en su fascinación por personajes y sucesos seleccionados de las anécdotas de Abramović, utilizándolos como punto de partida para su visión idiosincrásicamente fantasmagórica de la vida de Abramović. (Talijancic, 2013, párrafo 2)

Talijancic destaca en esta cita que en la aproximación artística de Wilson a la vida de Abramović, prioriza la evocación onírica sobre la narrativa lineal. Y a pesar de que incorpora aspectos históricos, la obra no busca ser una biografía convencional, sino una reinterpretación personal de la vida de la artista, seleccionando y aportando una lectura idealizada de anécdotas reales de su vida, como base para el desarrollo de su poética personal.

En una entrevista que el periódico *El País* (2012), realiza a Abramović y a Hegarty antes del estreno en Madrid, el periodista Daniel Verdú pregunta a ambos si el espectáculo que traen al Real es una ópera. Hegarty responde “para mí no lo es. Esa palabra define el trabajo de Bob, que tiene una escala y una épica operística. Pero la música es muy íntima, lo opuesto a la ópera: es folk.” (Verdu, 2012, pág. 33). Ante la misma pregunta Abramović, contesta:

Cuando dices ópera es solo ópera. Pero ahora hay muchos artistas atacando esa fortaleza para modernizarla. La ópera no ha cambiado nada desde su invención, y cada intento se critica mucho. Quizá es hora de ver otras ideas. No sé por qué es un tema tan tabú, pero sigue siendo como entrar en otro siglo". (Verdu, 2012, pág. 33)

Después de analizar los argumentos en contra y a favor sobre si *The Life and Death of Marina Abramović*, puede considerarse una ópera, se entiende qué al mezclar artes visuales, música, y teatro, el espectáculo se asimila al género operístico. Sin embargo, su estructura no convencional, y la falta de un libreto al uso sitúa la pieza en un territorio mixto.

Aunque no encaje exactamente en la definición clásica de ópera, el planteamiento musical y narrativo justifica su consideración dentro del género de ópera contemporánea.

En la página web del Teatro Real se encuentra una clasificación de los tipos de ópera y confirma que este espectáculo encaja en la definición de ópera contemporánea.

La ópera contemporánea, por su parte, ha continuado esta evolución, incorporando una variedad de estilos y técnicas modernas, a menudo abordando temas actuales. Compositores como Philip Glass y John Adams son figuras prominentes en este ámbito. Glass, conocido por su estilo minimalista, ha creado óperas como *Einstein on the Beach* fig. 5 que desafían las convenciones tradicionales del género. John Adams, con obras como *Nixon in China* y *Doctor Atomic*, combina elementos de la música clásica y contemporánea para abordar eventos históricos y temas contemporáneos. (Teatro Real, 2025, párrafo 14)

Como conclusión, según la definición de la (Real Academia Española, 2001, pág. 1623) esta obra podría considerarse una ópera por su estructura musical y vocal. Se encuentran otros argumentos a favor de su clasificación dentro del género, tiene una configuración musical y una partitura original. La música forma parte de la narrativa y ayuda a enfatizar los momentos más dramáticos, una de las principales características de la ópera. Robert Wilson, ha consolidado su carrera profesional con la dirección de varias óperas, aporta una visión innovadora, pero parte de las convenciones del género, hay comedia, tragedia, la figura de la prima donna, y un final trágico. Como argumentos en contra de clasificarla como ópera están, la ausencia de libreto, la priorización de las imágenes sobre la trama literaria, y la narrativa no

lineal. Aunque no encaja plenamente en la definición clásica de ópera, su planteamiento musical y narrativo justifica considerarla como una ópera contemporánea.

2.2. El director de escena Robert Wilson

Se parte del estudio de la poética de director de la escenificación, Robert Wilson (Waco, Texas, 1941). Con sus puestas en escena reformula el modelo tradicional del teatro y las artes escénicas. Además de director de escena es escenógrafo, performer, pintor, escultor, arquitecto, participa en el diseño de iluminación y de las coreografías de sus montajes y colabora en el diseño de vestuario y maquillaje.

La poética teatral y artística y de Robert Wilson parte de varios presupuestos a la hora de plantearse una puesta en escena, estos son:

a) Prioriza la percepción visual del espectador al texto. Hans-Thies Lehmann en *Postdramatic Theatre* (2006) explica este concepto “En la obra de Wilson encontramos una desjerarquización de los medios teatrales relacionada con la ausencia de acción dramática en su teatro. En su mayoría, no hay figuras psicológicamente elaboradas, ni siquiera individualizadas dentro de un contexto escénico coherente” (Lehmamm, 2006, pág. 79).

En las obras de Wilson, el lenguaje verbal no es el transmisor principal del mensaje en la puesta de escena, como explica Valiente, en *Robert Wilson*, (2005):

En muchas ocasiones el texto se subordina a la gestualidad y la imagen. Siguiendo la línea iniciada por el modernismo de Brecht, un rasgo clave en la obra de Wilson es la separación de los elementos escénicos. Las imágenes y los sonidos se desarrollan en el proceso de ensayos de forma independiente, y al final el público los percibe como sistemas independientes de significación. Se rompe así la convención de subordinar lo visual a lo sonoro, se subvierte la organización narrativa y no se respeta la estructura dramática. (Valiente, 2005, pág. 160)

La cita de Valiente expone como en la propuesta estético-estilística de Robert Wilson, la percepción visual y la gestualidad destaca sobre el texto en sus puestas en escena, esto establece una ruptura con las convenciones del teatro. Vincula la poética del director norteamericano con la obra de Bertolt Brecht, que favorecía la separación de los elementos escénicos para crear una experiencia fragmentada y reflexiva en el espectador.

Valiente destaca que, en la obra de Robert Wilson estos elementos escénicos, imágenes y sonidos, también se desarrollan de manera independiente durante los ensayos, produciendo sistemas de significación autónomos que el espectador percibe de forma separada. Esta separación voluntaria entre las imágenes y los sonidos propone una experiencia escénica donde la narrativa no es el eje central, sino que se privilegia la autonomía de los elementos visuales y sonoros como generadores de significado.

b) Interdisciplinariedad. La obra de Wilson se sitúa estilísticamente en la vanguardia del teatro posdramático, como explica Hans-Thies Lehmann en *Postdramatic Theatre* (2006) “La dramaturgia visual de Robert Wilson abarca todas las formas de teatro. (...) las “óperas” de Wilson deben calificarse de “posdramáticas”. Cuando, obviamente, ya no se trata simplemente de una ilusión dramática rota o de una distancia épica” (Lehmann, 2006, pág. 35). Sus montajes fusionan artes visuales (*performance art*, pintura, escultura, arquitectura) texto, música, danza, y trasciende los límites de los géneros situándose dentro de lo que se conoce como *teatro de imágenes*, Valiente lo explica en *Robert Wilson* (2005).

Robert Wilson -junto a Richard Foreman y Lee Breuer- está considerado como la máxima figura del llamado *theatre of images* (teatro de imágenes). Corriente escénica experimental que se desarrolló fundamentalmente en la década de los años setenta y que supuso el germen de la fertilización entre la danza, el teatro, las artes visuales, la música y la cultura pop del entretenimiento, con su correspondiente uso de imaginaria visual, tecnología, voces tratadas, performances y representaciones multidisciplinares, las técnicas no occidentales y la intertextualidad. (Valiente, 2005, pág. 16)

Wilson es un artista multidisciplinar, considera que todos los géneros tienen la misma importancia en su carrera artística, lo señala en una entrevista en la revista especializada *Ópera Actual* (1995):

P: A la pregunta de: Ópera, teatro, exposiciones o eventos especiales ¿Cuál es su campo preferido?

R: Considero todas estas disciplinas bajo un solo punto de vista, como *ópera* en el sentido del término latino *opus*, que lo comprende todo. En el teatro concurren la pintura, la escultura, la poesía, la literatura, la filosofía, la arquitectura, la música, el cine...

Todos ellos son elementos a los que considero como parte de un todo. (Wilson, 1995, pág. 35)

Para Wilson el arte escénico debe ser una forma de arte total, en la que la experiencia visual debe ser tan importante como la narrativa, por eso se interesa en el diseño de iluminación, la escenografía y el movimiento del actor. Morey & Pardo en *Robert Wilson*, (2003) “el director es un arquitecto, un compositor, un coreógrafo, un pintor. De este modo, el director puede penetrar el bosque de la escena, de toda escena posible, pero también deja espacio a sus actores y al público” (Morey & Pardo, 2003, pág. 205).

c) Ruptura de las convenciones temporales del arte escénico tradicional. Muy influenciado por el teatro asiático, como el Teatro Noh, japonés, o el Barong, balinés, en sus montajes dilata el tiempo con movimientos coreográficos o individuales muy lentos. Su intención es hipnotizar al espectador para llevarlo a la contemplación, a una experiencia más mística que narrativa. Stefan Brecht explica en *The Theatre of Visions* (1978), como Robert Wilson rompe las convenciones temporales del arte escénico desde el principio de su carrera, en la pieza *Theatre Activity* (1968), los actores actúan sin ningún límite temporal, esta ruptura encuentra la incompreensión del público.⁵ En una entrevista realizada por Elena Cué para *ABC Cultural* el propio Wilson reflexiona sobre el uso del tiempo en sus obras “El tiempo es algo intelectual. Dicen que la gente se mueve lentamente en mis producciones. Si no pienso en ello y me muevo más lento de lo que normalmente lo hago, todo continúa, toda la energía del mundo está ahí” (Cué, 2018, párrafo 12).

También en *The Theatre of Visions* (1978), Stefan Brecht explica en otro capítulo del libro la importancia de la lentitud de los movimientos actorales “Sus posturas y movimientos están preestablecidos, parecen originarse fuera de ellos: no parecen intérpretes. Su lentitud natural, suave y similar al trance, separa sus actos de sus personalidades: por lo tanto, la imagen no parece tratar sobre ellos” (Brecht, 1978, pág. 115).

⁵ El primer acto consistió en unos 6 hombres y 4 mujeres sentados en dos filas de sillas enfrentadas. Las personas, vestidas con ropa de calle (vaqueros y camisetas), entraron una a una y se sentaron en la silla que eligieron. Se quedaron el tiempo que quisieron, se levantaron y se fueron, intentando percibir los intervalos entre cada llegada y salida. A continuación, se alinearon de espaldas a la pared, y luego, de nuevo, comenzaron a caminar por el escenario de diversas maneras, llegando a la pared opuesta como si no estuviera allí, chocando con ella, dando la vuelta y regresando a su propio ritmo. Se oyeron silbidos del público: «¿En esto se ha convertido el teatro americano?», etc. (Brecht, 1978, pág.35)

d) La luz como elemento narrativo. Su trabajo con la luz le ayuda a modelar el espacio con los distintos tonos, temperaturas e intensidades de iluminación y crear estados emocionales en el espectador de forma independiente al texto.

El diseño de iluminación es para el director de escena un elemento primordial y forma parte activa desde el inicio del proceso de creación, como explican Morey & Pardo, en *Robert Wilson*, (2003) "En tanto poética, las inscripciones de espacio y luz posibilitan la formación de atmósferas, densidades; la aparición y el movimiento de objetos y actores. La escritura de la luz es el trazado que mueve el drama, la acción misma incluso" (Morey & Pardo, 2003, pág. 48). En el mismo capítulo del libro comentan "pinta la escena. Con la pigmentación del espacio revela la luz, y también el aire. La escena se cuenta con sensaciones cromáticas que son vibraciones aire y de luz. La paleta de Wilson crea cuadros" (Morey & Pardo, 2003, pág. 52).

e) El libro visual. A la hora de plantearse cualquier montaje escénico Wilson empieza con lo que él denomina *libro visual*, (fig. 22), una partitura escénica donde cada elemento escenográfico, luz, movimiento, espacio, está coreografiado meticulosamente. En *Robert Wilson* (2005) Valiente, recoge declaraciones del director sobre su concepto, *libro visual*:

Mi trabajo se conoce por su "libro visual", de manera que siempre supone un reto para mí presentar un trabajo que contiene mucho texto, con largos diálogos. (...) Trabajo en etapas. Preparo una pieza a lo largo de un largo proceso de tiempo. Comienzo con un libro visual, que es cómo se verá el escenario: alto o bajo, oscuro o claro, abstracto o naturalista, muy vacío, lleno o lo que sea. Una vez que sé cómo es el espacio, me resulta más fácil decidir lo que hay que hacer. La siguiente fase es el trabajo con los actores y se basa en los dibujos que componen el libro visual. Trato de no tener muchas ideas en la mente cuando acudo a los ensayos durante esta fase. No soy muy bueno a la hora de explicar mi trabajo y lo cierto es que no me importa. Creo que pierde algo si lo explico. Sólo tengo un concepto general, ya que me gusta ver a los actores y responder de forma espontánea frente a ellos. (Valiente, 2005, pág. 9)

Shevtsova en, *Robert Wilson*, (2007), comenta la importancia del *libro visual* para el director de escena "Todo lo que se esboza en ellos, escena por escena, generalmente con textos al lado o debajo de sus dibujos, sirve de apoyo para la preparación de sus producciones, así como para su puesta en escena" (Shevtsova, 2007, pág. 42).

f) Colaboraciones. Su activa y frecuente colaboración con artistas de diversas disciplinas enriquece su obra. En el campo de la ópera contemporánea las colaboraciones más fructíferas fueron las que estableció con músicos; unas de las más importantes fue la que tuvo con el compositor Philip Glass en *Einstein on the beach*, (1976), estrenada en el Festival de Avignon en Francia, con música y texto de Glass y dirección escénica de Wilson, y la ópera realizada con el cantautor Tom Waits, *The black rider*, con textos de William S. Burroughs.

g) Minimalismo y vacío. Emplea escenarios despojados de elementos escénicos, donde predomina el vacío. Este minimalismo potencia la espiritualidad de la partitura escénica al predominar la luz y los movimientos de los actores sobre la narrativa. Stefan Brecht relata en *The Theatre of Visions*, (1978), como Wilson adopta el minimalismo desde el comienzo de su carrera artística, por influencia y amistad con John Cage “Estas primeras piezas eran muy simples. Creo que John Cage lo influenció mucho en esa época (...) el concierto donde tocó una sola nota (...) estaba muy influenciado por este tipo de pensamiento minimalista” (Brecht, 1978, pág. 45).

Shevtsova, en *Robert Wilson*, (2007), comenta su dirección en *El Anillo del Nibelungo*, (2018), de Richard Wagner y destaca la importancia del minimalismo en sus puestas en escena operísticas “se distinguen por el control absoluto de las voces sobre las emociones. El minimalismo absoluto de la puesta en escena de Wilson está diseñado para brindarles a estas voces el espacio libre que necesitan” (Shevtsova, 2007, pág. 76).

2.2.1. Influencias artísticas en la poética de Robert Wilson

La obra del director norteamericano se sitúa en la corriente del teatro posdramático, esta escuela teatral está influenciada estéticamente por el minimalismo, el surrealismo, el simbolismo y las tradiciones escénicas no occidentales, como el Teatro Noh. En el caso de Wilson encontramos otras influencias, desde el teatro griego hasta el videoarte o las últimas tendencias artísticas, Valiente en, *Robert Wilson*, (2005) desarrolla este concepto:

En la génesis del elemento teatral encontramos una conexión fundamental con la obra de Robert Wilson: el carácter primario de este tipo de comunicación, así como la expresión a través del movimiento y la concepción oriental del teatro. Más tarde, en la cultura griega los géneros dramáticos desempeñaron un papel fundamental: el drama satírico, la tragedia y la comedia. Los dos últimos sirvieron de base del teatro

occidental. Mientras que el drama satírico ha sido menos transitado. Como reflejo de impulsos refrenados y de las capas reprimidas por la conciencia, se hallan muestras de este género en Shakespeare, Mallarmé, Lorca. Artaud y sus seguidores, los surrealistas y sus aledaños. Sin duda, las obras teatrales de Wilson no encajan dentro de los géneros trágicos o cómicos sin más. Pero sí se pueden encontrar conexiones con formas próximas al drama satírico en la combinación de elementos trascendentes y apasionados con elementos de humor e hilaridad. (Valiente, 2005 pág. 30)

En esta cita Valiente (2005) vincula la obra de Wilson con el drama satírico del Teatro de la Antigua Grecia, este género presente en autores como, Shakespeare, Mallarmé, Lorca, y Artaud, también encuentra eco en la obra de Wilson, por su mezcla de tragedia y humor. Valiente, destaca su vinculación con los orígenes del teatro y sus influencias orientales, especialmente en la importancia del movimiento y la comunicación no verbal.

El arte pictórico también es un referente de su carrera artística, en sus propias palabras, Cézanne es el pintor que más le ha influenciado:

Cézanne es mi pintor predilecto. Mi obra está más cerca de él que de cualquier otro artista. Mi producción de *Hamletmachine* es en su arquitectura como una pintura de Cézanne. Cézanne simplificaba y purificaba las formas para revelar la estructura clásica y la composición. Yo lo he aprendido todo de Cézanne, su uso del color, la luz, la diagonal y el espacio; cómo usar el centro y los bordes. Sus imágenes no están enmarcadas por límites. (Holmberg, 1988, pág. 79)

En esta cita Wilson destaca la importancia de la pintura de Cézanne en su obra, el pintor impresionista le inspira en la forma en que aborda la composición, el espacio y el uso del color en sus puestas en escena.

También hay artistas contemporáneos que han influido directamente en su obra. Destaca el músico John Cage, pionero de la música aleatoria, electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales. Otra influencia ha sido el coreógrafo estadounidense Merce Cunningham. Con ambos creadores comparte el interés por la abstracción y la ruptura de las convenciones.

A la hora de analizar su poética hay que valorar sus trabajos en las artes visuales, la *performance* y su formación como arquitecto,⁶ que le sirve para establecer su concepción del escenario como un espacio pictórico y escultórico.

El estilo de Robert Wilson se caracteriza por su interés en la experiencia sensorial, la preeminencia de la imagen sobre el texto y la ruptura con la narrativa convencional en la ópera y el teatro. Sus montajes solicitan del espectador, una actitud de percepción despierta y reflexiva sobre todo lo que ocurre en el escenario, colores, formas, movimiento, luz y sonido.

2.2.2. Robert Wilson como director de escena de óperas contemporáneas

Wilson ha dirigido varias óperas de autores clásicos, entre otras *Medea* de Luigi Cherubini, Ópera de París, (1984), *La Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, Ópera de París, (1991), *Madama Butterfly* de Puccini, Ópera de París, (1993) y *Turandot* de Puccini, representada en varios teatros, entre otros, en el Teatro Real de Madrid (2022).

En una entrevista realizada en el año 1995, al director, por Charlie Rose, para su programa de televisión de la cadena PBS, Wilson declara “Cuando llegué a Nueva York fui a la ópera y no me gustó, fui a Broadway y tampoco me gustó de hecho aún no acaba de gustarme. En cambio, fui al ballet y me encantó” (Wilson, 1995, párrafo 3). Esta declaración marca su actitud rupturista a la hora de dirigir ópera.

Sus óperas se distinguen por un planteamiento estético-estilístico alejado de las producciones realistas de la ópera convencional. Aplicando su poética presentacional, crea espectáculos de estética minimalista pero impactante, con colores saturados, líneas geométricas, uso del ciclorama y movimientos lentos de los intérpretes. Estas puestas en escena transforman las óperas clásicas en una experiencia distinta para el público. En sus escenificaciones, la gestualidad de los cantantes y la iluminación ayudan a la música a crear estados emocionales en el espectador.

⁶ Es licenciado en 1966 en arquitectura por el Instituto Pratts, universidad privada situada en Brooklyn, Nueva York. (Wikipedia)

2.2.3. Precedentes de *The Life and Death of Marina Abramović*. *Einstein on the beach* y otras óperas contemporáneas dirigidas por Robert Wilson

Además de trabajar con libretos de autores clásicos, entre otros, Puccini, Mozart o Wagner; la colaboración entre Wilson y Abramović, no sorprendió en el mundo de la cultura, porque el director de escena estadounidense es conocido por sus colaboraciones con artistas que no pertenecen a la escena teatral. Ha colaborado durante toda su carrera con músicos contemporáneos y minimalistas como Philip Glass o John Cage, cantautores como Tom Waits, o estrellas del rock, como Lou Reed, o del pop como David Byrne y Lady Gaga. Con algunos de ellos creo óperas contemporáneas que se pueden considerar precedentes de *The Life and Death of Marina Abramović*. Con el cantautor norteamericano Tom Waits ha llegado a realizar cuatro colaboraciones, la más conocida es la ópera *The Black Rider*, (1990), (figura 23) en la que también participó el escritor, y gurú de la generación beat, William S. Burroughs. También colaboró con Tom Waits en la ópera *Alice in Wonderland*, (1992), y en una versión de *Woyzeck* de Georg Büchner, (2000).

Su ópera contemporánea más conocida es *Einstein on the beach*, con música del compositor *New Age*, Philip Glass⁷. Se estrenó el 25 de julio de 1976 en el Festival de Avignón, Francia. *Einstein on the Beach*, puede considerarse el primer precedente de *The Life and Death of Marina Abramović*, las dos obras son ejemplos del *teatro de imágenes* de Wilson, y rompen con la ópera tradicional al priorizar lo visual y lo sensorial sobre la estructura narrativa clásica, como relatan Morey & Pardo en *Robert Wilson*, (2003):

En *Einstein on the Beach*, realizada por encargo del Festival de Avignon en 1976, inaugura lo que el director considera su tercera etapa. Con esta obra, efectuada en colaboración con Philip Glass y con coreografía de Andy de Groat, primero y después de Lucinda Childs, el modelo tradicional de la ópera, entendida como espectáculo en el que la acción teatral es conducida por la música y el canto, es refutado. (Morey & Pardo, 2003, pág. 178)

⁷ La composición de Glass se aleja de lo esperado para una partitura de ópera. El compositor se limita a una soprano solista, un pequeño coro de cámara y su ensemble, formado por tres saxos/flautas, tres teclados eléctricos y un violín. (Morey & Pardo, 2003, pág. 179)

En esta ópera el director elimina la trama lineal y aplica su poética, consiguiendo que los elementos escenográficos: música, texto, iluminación y los movimientos de los actores, en lugar de desarrollarse de manera independiente como en la ópera tradicional, se integren. Para Wilson la iluminación, la música y los movimientos coreográficos son elementos estructurales y desplazan el diálogo a un lugar secundario. En *Einstein on the beach*, (1984), predomina el minimalismo, la innovación visual y la fragmentación narrativa, es lo que Wilson llama *Arte total*, en palabras de Philip Glass sobre esta ópera “Creo que lo esencial del estilo de Bob es su sentido del tiempo, el espacio y el movimiento escénico. Su extraordinario uso de la iluminación se desarrolló como un ingrediente importante a lo largo de los años”. (Valiente, 2005, pág. 153).

El teatro de Wilson es un *teatro formal*, el mismo lo declara en el documental sobre la ópera, *The Life and Death of Marina Abramović by Bob Wilson*, (2012) y señala la dificultad que tuvo al principio Abramović para interpretarse a sí misma:

Creo que, para Marina, al principio fue difícil entrar en este mundo porque en mi mundo todo está coreografiado. Tiene una forma muy estricta y rígida. Así que tienes que aprenderte la forma, la coreografía. Mi teatro es un teatro formal. Es diferente del que solemos ver en Occidente, que es naturalismo, psicología, para mí esto es ausencia de psicología. Está libre de esa carga. (Colagrande, 2012, 41:50)

En esta cita, Wilson, considera que su estilo estético se inserta en la escuela del *teatro formal* porque prioriza la estructura visual sobre la narrativa. Dirige con precisión milimétrica y movimientos coreográficos precisos y controlados. Abramović, sin embargo, actúa en sus performances desde la emoción y la libertad, Wilson le pide que interprete con gestos medidos. En la cita se explica cómo los primeros ensayos, generaron un conflicto interno en la performer, ya que su expresión artística, en donde predomina la libertad creativa, chocó con la rígida poética del director de escena.

2.3. Obra artística y vida de Marina Abramović

En este apartado se analizará la poética y la obra artística de Abramović, con especial atención en su interés en representar episodios de su vida en sus performances. *The Life and Death of Marina Abramović* es una ópera biográfica, así que se destacan en este estudio algunos momentos relevantes de la vida de la artista serbia.

2.3.1. Vida y obra de Marina Abramović

Marina Abramović, (Belgrado, 1946). Performer, productora de cine, fotógrafa, videoartista, escultora, escenógrafa y profesora universitaria, es una artista contemporánea muy influyente. A los 18 años se inscribió en la Academia de Bellas Artes de Belgrado donde finaliza sus estudios en 1970. En 1972 cursó estudios de posgrado en la Academia de Bellas Artes de Zagreb, donde descubre la *performance*, que a partir de ese momento será su campo de creación. Su carrera artística está plagada de honores y premios, Doctorado Honorario en Artes, (Universidad de Plymouth UK), Doctorado Honorario en Artes, (Instituto Superior de Arte, Cuba). Maestra en artes en la Academia de Bellas Artes de Zagreb, Pregrado en Artes, (Academy of Fine Arts, Belgrado) y Premio Princesa de Asturias de las Artes, 2021. Ha expuesto sus *performances*, entre otros sitios, en la *Bienal* de Venecia, donde obtiene el León de Oro en el año 1997, en la *Documenta* de Kassel, en el *MoMA*, *Museo de Arte Moderno* de Nueva York, en la *Royal Academy of Arts*, en Londres y en el *Centre Pompidou*, de París, entre otros.

Nació en la desaparecida Yugoslavia, donde residió hasta los 30 años. En 1976, abandona su país natal para residir en Ámsterdam. Pasó su infancia y su juventud bajo el estricto régimen del dictador Josip Broz, conocido como mariscal Tito. En sus memorias *Derribando muros*, (2010), muestra comprensión y admiración por la obra política y social del mariscal⁸. Nace en plena posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Su padre Vojo, partisano, combatió en el frente contra las tropas hitlerianas, fue reconocido como héroe nacional en la posguerra. Su madre Danica, fue comandante de la armada roja. Hasta los seis años fue criada por sus abuelos, muy religiosos, y asistía con ellos a la iglesia con frecuencia. Este es un factor importante en su formación, la espiritualidad tiene mucha importancia en su obra artística. La dureza de su infancia, marcada por el fuerte carácter de sus padres Danica y Vojo, (figura 24), se explica en la biografía de Marina Abramović escrita por James Wescott (2010):

⁸ Yo lo entendía. Tito había hecho cosas grandiosas. En 1948, cuando Stalin trató de apoderarse de todo el Bloque Oriental (Polonia, Checoslovaquia, Hungría), Tito no permitió que invadiera Yugoslavia. Halló una manera de dotar al país de su propia marca de comunismo, de mantenerse neutral ante Estados Unidos y ante la Unión Soviética, de dirigir su propio bloque de países no alineados. Además, todo lo hizo con un estilo impecable, cabe destacar (...) su carisma era absoluto, sobrecogedor. Provocaba una hipnosis masiva, una gran cantidad de personas en ese momento concreto de la historia creía en cada palabra de lo que decía, sabiendo que todo tenía sentido. (Abramović, 2020, págs. 62-63)

Danica se sentía extremadamente sola y frágil detrás de sus arrebatos de ira y su rígida máscara pública, pero Marina tenía poca compasión en ese momento por la forma en que los celos y la amargura "distorsionaban" el carácter de su madre. Las discusiones entre los padres de Marina eran implacables y violentas. En una ocasión, Danica despertó a Marina en mitad de la noche y la usó como escudo humano para que Vojo no la golpeará. (Westcott, 2010, pág. 30)

Su familia influyó en su vocación artística, su padre y su madre tenían mucho interés en el mundo del arte. Su madre Danica fue nombrada directora del Museo de la Revolución y Arte de Belgrado, por lo que Abramović desarrolla desde su infancia, un interés por las Bellas Artes. A la edad de seis años comenzó a pintar y tocar el piano. A partir de 1973, comienza su actividad artística, realizando la primera *performance*, *Ritmo 10*, (1973), en una carrera profesional que dura hasta nuestros días.

2.3.2. La poética de Marina Abramović

La artista serbia se caracteriza por romper con los fundamentos tradicionales del arte, utiliza su cuerpo como medio principal de expresión artística. En sus *performances* ha explorado los límites del body art a través de propuestas extremas física y emocionalmente. Aborda temas como el dolor, la resistencia, la vulnerabilidad, la espiritualidad y la conexión humana. Sus *performances* de larga duración a menudo implican dolor, agotamiento o riesgo. El mejor ejemplo es *Rhythm 0*,⁹ (1974), (figura 25), *performance* en la que permanece inmóvil durante seis horas, delante de una mesa con setenta y dos objetos, muchos potencialmente dañinos, como cuchillos o tijeras, e invita a los espectadores a interactuar con ella usando los objetos. Estos trabajos artísticos le exigen mucha disciplina mental y física, permanecer inmóvil y soportar condiciones extremas, lo que refleja su interés en la trascendencia a través del sufrimiento. Un ejemplo es *The Artist is Present* (2010), (figura 26), realizada en el MoMA, Nueva York, donde estuvo sentada en silencio frente a desconocidos durante más de 700

⁹ Los críticos, incluida su madre, siempre le decían a Abramović que los artistas de *performance* eran masoquistas enfermizos, obsesionados con infligirse dolor. Así que en *Ritmo 0*, en la *Galleria Studio Mora* de Nápoles a principios de 1975, decidió no hacer nada y ver qué le hacía el público.

Abramović, simplemente se quedó quieta y se dejó manipular por el público a su antojo, usando cualquiera de los setenta y dos objetos dispuestos sobre una mesa, entre ellos un tenedor, un frasco de perfume, azúcar, un hacha, una campana, una pluma, cadenas, agujas, tijeras... (Westcott, 2010, pág. 73)

horas. En sus performances encontramos otra de las características de su poética, la participación activa de los espectadores que enfatiza la relación dialógica entre el artista y la audiencia.

Los temas de su obra son universales, la fragilidad humana, la conciencia del presente y el dolor, en definitiva, Abramović, es una investigadora de la condición humana. En sus propias palabras:

El arte que se refiere a sí mismo solo es posible en sociedades decadentes y solo puede existir en la ciudad. En cuanto un hombre llega al desierto o simplemente abandona la ciudad, el «objeto», el arte por el arte pierde su función. En sus inicios, el arte nunca se refería a su propio contexto, sino que surgía del interés por el ser humano, que lo necesitaba para sus ritos y su religión. (Abramović, 1998, pág. 22)

La artista utiliza objetos simbólicos para dar significado a sus *performances*, como cuchillos, crucifijos, sangre (de ella misma o de animales), para evocar emociones y reflexiones sobre la vida, la muerte y la transformación. En *The Biography*, una *performance* que tiene relación temática, con *The Life and Death of Marina Abramović*, explica su obsesión por los objetos simbólicos y su propia sangre:

Ese año monté *The Biography*, (1992) por toda Europa: primero en Madrid, luego, al refinarla y desarrollarla conforme avanzaba, en Viena, Fráncfort y Berlín. Se trataba de una pieza exigente: contenía *performances* repetidas de mis antiguas obras en solitario, como *Ritmo 10* y *Thomas Lips*, cuchillos reales y mi propia sangre. Hubo proyecciones en pantalla dividida de piezas que había realizado con Ulay, la pantalla dividida era un dramático símbolo físico de nuestra separación. (Abramović, 2016, pág. 111)

Una conexión importante entre las poéticas de Wilson y Abramović es la estética minimalista. Sus *performances* suelen ser muy simples visualmente, en estas su cuerpo es el principal, y a veces único, objeto de su expresión artística.

2.4. Antony Hegarty, el tercer creador de la escenificación

Antony Hegarty, actualmente conocida como Anohni, nació en Chichester, Inglaterra (1971). Tras una breve estancia en Ámsterdam, se trasladó con su familia a California. Se identifica como mujer desde su infancia, aunque formalizó esta identidad en 2015, al adoptar el nombre Anohni. Es uno de los creadores de la ópera contemporánea *The Life and Death of*

Marina Abramović, junto con Abramović y Wilson, como acredita el programa de mano de la representación en Madrid, 2012, (figura 16).

Es un artista transgénero, cantante, compositor y creador visual. Su trayectoria musical ha discurrido en el campo del pop independiente. Con una estética radical y personal, su estilo, tanto con Antony and the Johnsons, (ahora Anohni and the Johnsons) como en sus actuaciones como solista, se caracteriza por la fusión de géneros: pop, lírica, soul, experimentalismo y por aportar una gran carga emocional, reivindicativa y espiritual con su música. “Su voz meliflua y delicada, a él le gusta calificarla como propia de tenor, aunque otros lo hacen de castrato” (Ziriza, 2016, párrafo 3).

Hegarty, como Wilson y Abramović, tiene una poética propia, influenciada por la dualidad, al identificarse como persona trans, esto se refleja en su estético-estilística. Con una sensibilidad que roza la fragilidad y una lucha constante por dejar su sello personal y único en la industria de la música, que casi siempre marginaliza lo no normativo:

A lo largo de casi 20 años, Antony Hegarty ha logrado representar y dar voz a una amplia gama de emociones y preocupaciones humanas en su música, partiendo de lo profundamente personal, es reconocida como una figura ícono en el mundo de la música contemporánea por su trabajo que es una convergencia de lo artístico, lo humano, lo global y también de lo político. (*Euphonico*, 2024, párrafo 1)

Lo más característico en el trabajo de Hegarty, es que utiliza su voz como instrumento emocional, con un timbre etéreo, pero oscuro a la vez y un vibrato muy personal, su voz es la esencia de su poética, con ella puede comunicar fragilidad o poder. Su voz refleja su identidad fluida y su rechazo a las normas de género.

Otra circunstancia que une a Hegarty con Abramović y Wilson es que, desde el principio de su carrera, ha integrado la *performance* y el arte visual en sus actuaciones musicales, como expone Trujillo, en la página Web, *Lumière Noir Musique*, (2020):

Desde sus inicios en los años 90 en Nueva York, donde estudió teatro experimental y fundó el colectivo *Blacklips*, Anohni mostró un interés por las artes escénicas y la *performance*, influenciada por figuras como Kate Bush, Boy George, Divine, Klaus Nomi y Diamanda Galas, así como por iconos del soul como Nina Simone y Otis Redding. Estas influencias se traducen en una poética que combina la intensidad emocional de

la música, la teatralidad del cabaré y la experimentación del underground neoyorquino. (Trujillo, 2020, párrafo 2)

En la ópera *The Life and Death of Marina Abramović*, Hegarty es el director musical, además de intérprete y compositor. Compuso la música original del espectáculo, junto al músico William Basinsky. También es autor de los textos de las canciones.

Los temas de las piezas compuestas por Hegarty, son los mismos que los de la ópera: la vida, la muerte y el sufrimiento. Las intervenciones del cantante junto con las de Willem Dafoe son uno de los hilos conductores de la narrativa. Su actuación en la ópera complementó la intensidad emocional de la puesta en escena de Wilson.

La intervención de Hegarty en el espectáculo, parte de la admiración que siempre ha manifestado hacia el cantante Marina Abramović¹⁰.

2.5. Contexto. ¿cómo surgió el proyecto?

En el año 2007, se estableció el primer contacto entre Marina Abramović y Robert Wilson. Se produce una llamada telefónica de la artista serbia que propuso al director norteamericano que participase con ella en la creación de un espectáculo sobre su muerte. Wilson aceptó la invitación y además sugirió que la obra no se centrara sólo en explorar la muerte de Abramović, sino que también incluyera más elementos biográficos. Esta recomendación del director de escena constituyó una contribución fundamental al desarrollo conceptual de la obra, enriqueciendo su narrativa y alcance temático.

Cinco años después, en 2011, se estrenó *The Life and Death of Marina Abramović*, en el Festival de Mánchester, ambos artistas crearon una pieza que reflejaba tanto fragmentos de la vida de la artista como una reflexión sobre su propia muerte. La inclusión de aspectos de la vida de Abramović, no supuso una objeción para ella, dado que su trayectoria artística se caracterizaba por una profunda interconexión entre su experiencia personal y sus propuestas creativas. A lo largo de su carrera, Abramović ha integrado elementos autobiográficos en sus *performances*, fusionando vida y arte de manera inseparable, lo que convirtió la sugerencia

¹⁰ En los años que han pasado desde entonces, la incomparable cantante Antony Hegarty (hoy Anohni) se ha convertido en mi querida amiga y mi hija postiza. Y esta amistad me ha dado otro deseo para mi funeral: quiero que Anohni cante «My Way», al estilo de la grande Nina Simone. No ha dicho que sí, pero creo que se entristecerá tanto cuando yo muera que tendrá que hacerlo por mí. Cuento con eso. (Abramović, 2016, pág. 146)

de Wilson en una extensión natural de su práctica artística. El director de escena aceptó su ofrecimiento.¹¹

La solicitud del director de escena no disgustó a Abramović, puesto que no era el primer proyecto basado en su biografía. A lo largo de su trayectoria profesional, su vida personal y sus propuestas artísticas se entrelazan en cada acción.

2.5.1. Antecedentes de *The Life and Death of Marina Abramović* en la carrera artística de Marina Abramović

La obsesión por la muerte a lo largo de la carrera artística de Abramović, es constante, en una de sus performances más famosas *Rhythm 0*, mencionada anteriormente, estuvo a punto de perder la vida. “Así fue como la artista serbia Marina Abramović se paró inmóvil frente al público y dejó que hicieran con ella lo que ese público quisiera hacer con ella. Tuvo suerte de salir con vida” (Amato, 2024, párrafo 1).

Otra de sus performances más conocidas, en la que juega con la posibilidad de la muerte, es *Death self*, (*La muerte súbita*) realizada en 1976 con otro artista, Ulay, fotógrafo y artista de *performance*, que fue su pareja sentimental durante quince años:

Consistía en unir sus labios e inspirar el aire expelido por el otro, hasta agotar todo el oxígeno posible. Diecisiete minutos después del inicio, los dos cayeron al piso, inconscientes porque tenían los pulmones llenos de dióxido de carbono. La obra, explicaron, exploró la habilidad humana para absorber la vida de otra persona, modificarla y destruirla. (Amato, 2024, párrafo 15)

La cita pone en valor como Abramović, explora los límites de su cuerpo, su mente y su relación con el público. Su expresión artística a menudo involucra acciones radicales y que provocan confrontación.

¹¹ Hace cinco años Bob Wilson recibió un encargo fuera de lo común. Al teléfono desde Nueva York, Marina Abramović le pedía que escenificara su muerte y que le organizara un funeral sobre las tablas de un teatro. El director sólo puso una condición antes de tirarse de cabeza a la piscina: “Que me dejes hablar también de tu vida”. Aquella conversación fue el origen de *Vida y muerte de Marina Abramović*, que con la posterior mediación de Alex Poots y Gerard Mortier materializaría en la primera coproducción del Festival Internacional de Teatro de Mánchester y el Teatro Real. (Rosado, 2012 tercer párrafo)

2.5.2. *The Biography* y *The Biography Remix*, antecedentes directos de *The Life and Death of Marina Abramović*

En su obsesión por entrelazar su vida personal y su obra artística, desde la década de 1990, Abramović, ha estado muy interesada en utilizar su biografía como material de trabajo, primero uniendo y escenificando una serie de performances relacionadas con su vida, como explica en el programa de mano del *Festival de Avignon* en 2004:

La idea de escenificar mi propia vida me surgió después de mi actuación en la Gran Muralla China en 1987. Comencé desde el extremo oriental de la muralla, cerca del Mar Amarillo. Mi compañero Ulay partió del extremo occidental del muro, en el desierto de Gobi. Cada uno de nosotros recorrió 2.500 kilómetros para encontrarnos a mitad de camino y separarnos. Esta actuación cerró simbólicamente un período importante de mi vida, durante el cual colaboré con Ulay durante doce años. Después de que nos conocimos a mitad de camino, pasé por una fase de profunda depresión y confusión; Me fue difícil continuar sola...La sola idea de poner en escena mi vida, en ese preciso momento, fue una revelación. Fue una manera de observarme a mí misma proyectándome fuera de mí. Me ayudó a alejarme del dolor. (Abramović, 2004, párrafo 4)

Abramović explica en esta cita que su *performance* en la Gran Muralla China (1987) supuso una profunda introspección y marcó el fin de su colaboración con Ulay. La caminata de 2.500 kilómetros simbolizó un cierre emocional y artístico. La artista expone cómo esta experiencia la llevó a la depresión, pero también a una revelación: escenificar su biografía, acto que le permitió externalizar su dolor y encontrar a través del arte, el medio para procesar su sufrimiento. Esta cita refleja el poder del arte como herramienta de sanación.

La propia artista explica la importancia de su representar su biografía en *Réflexions sur la Biographie de Marina Abramović*, (1994):

Cuando la biografía se sitúa en un marco de autoexpresión, adquiere plena importancia. No pertenece ni al presente ni a la historia, apenas al pasado. Si bien el pasado es un pasado desordenado, aunque hay un antes y un después, la biografía es un pasado ordenado, está estructurado en bloques que tienen un objetivo preciso, o al menos una historia que ha sido analizada. En una autobiografía, la relación con las personas y el mundo la describe la persona en cuestión, mientras que el autor de una

biografía tiene distancia de la persona cuya vida describe. Sin embargo, en ambos casos, la persona en cuestión se distingue sobre todo por su vida o su obra, o bien su vida y su obra desempeñan un papel esencial; Esto también es válido desde un punto de vista negativo. Un impulso *post factum* es siempre inherente a un momento biográfico. Por eso es siempre temporal porque está inscrito en la temporalidad. (Wulffen, 1994, pág. 77)

En esta cita Marina Abramović, reflexiona sobre la naturaleza de la biografía como vía para la expresión artística. La artista destaca que el género biográfico, al situarse en un marco de manifestación creativa, trasciende su carácter documental. Su propuesta biográfica no se limita a narrar acontecimientos puntuales, los reinterpreta desde su propia poética.

Destaca que su autobiografía, y su obra son el núcleo de su narrativa. La artista expone que su identidad como sujeto biográfico se construye con los hechos vividos y con sus contribuciones artísticas. Sitúa su biografía como un medio para analizar la interrelación entre lo personal y lo profesional.

The Biography, (1989) fue creado por Abramović y dirigido por el videoartista Charles Atlas. La artista describe este espectáculo en una entrevista que concedió a *Art Journal*, (1999):

La actuación es condensada, como si fueran videoclips, de principio a fin. Los tocó en el contexto de la ópera, porque la ópera es el lugar más artificial. En los 70 odiábamos el teatro por su artificialidad. La actuación era diferente. En la ópera sabes que todo es plástico, falso y reproducido. Pero en mis actuaciones se ve sangre auténtica, además de elementos irreales. Rehíce todas mis actuaciones de forma concentrada, de modo que tuve que llegar al clímax en menos de tres o cuatro minutos. Encontré medios teatrales para rehacer los que hice originalmente con Ulay. A veces simplemente mostrando las diapositivas, a veces simplemente mostrando una silla vacía. (Kaplan, 1999, pág. 11)

En la cita Abramović explica como en *The Biography* (1989), condensa sus performances con connotaciones biográficas en un formato operístico y señala la artificialidad del medio. La performer, reinterpreta sus trabajos previos, realizados con Ulay, en los que mezcla elementos auténticos como su propia sangre, con componentes simbólicos, como una

silla vacía. Esta combinación enfatiza la tensión entre lo auténtico y lo artificial, desafiando las convenciones artísticas de los años 70, y explorando nuevas formas de expresión escénica.

De este primer montaje teatral sobre su vida también encontramos una reseña en la revista digital *Media Kunts Art* (1993):

Tras su separación de Ulay, esta velada en solitario es un acto de remembranza. *The Biography* (1989), lleva la forma teatral del arte visual a escena, en la figura y el cuerpo de Marina Abramović. La artista repasa su vida y, en su texto, habla de momentos, ideas y sentimientos desde su nacimiento en 1946 hasta el momento de su actuación en 1993, cuando se encontraba en Berlín como becaria del DAAD. La secuencia cronológica de su vida, 1972 “Empezar a usar el cuerpo como material”, 1975 “Encuentro con Ulay. Fuerte atracción”, etc. Se ve interrumpida por segmentos en los que escenifica y visualiza los momentos y las actuaciones de su biografía como artista. (Frieling, 1993, párrafo 2)

El texto describe *The Biography*, (1989), en esta obra la artista serbia, fusiona teatro y *performance* para narrar su vida, desde 1946 hasta 1993. Con su cuerpo como medio de expresión, la performer, medita sobre acontecimientos importantes de su vida, como su relación con Ulay, uniendo *performance* y memoria. La cita explica el carácter performativo y reflexivo de la obra.

El antecedente más importante de la ópera *The Life and Death of Marina Abramović* es *The Biography Remix*, (1997), (figura 27), estrenado en el Festival de Avignon, (2005), dirigido por Michael Laub, en el que también representó su vida. En el programa de mano del espectáculo, la artista justifica su colaboración con el director “El cambio radical que se produjo durante mi trabajo en la obra fue dejar de controlar el material y dejar la puesta en escena a otra persona. Le pedí a Michael Laub que dirigiera la biografía” (Abramović, 2004, párrafo 3).

La propia artista describe en una entrevista para la página web del Teatro Real, cómo fue el proceso para la creación de las distintas piezas en las que reinterpreto su vida, se refiere especialmente a *The Biography Remix*, y a *Marina Abramović Presents*, y de cómo revivió sus experiencias vitales y artísticas en distintos espectáculos para concluir en la ópera dirigida por Robert Wilson:

Este es un espectáculo de índole muy distinta del *Marina Abramović Presents...* que representamos en el Festival Internacional de Mánchester en 2009. Aquello era arte interpretativo, pero *The Life and Death of Marina Abramović* es una obra poética de teatro biográfico.

El primero surgió durante un periodo realmente difícil de mi vida, en el que no sabía hacia dónde me dirigía con mi trabajo. Creo que adopté la forma teatral para distanciarme del dolor. El proceso me resultó tan interesante que cada cinco o seis años vuelvo a él, y le pido a un director distinto que retome mi biografía. Charles Atlas hizo la primera biografía en 1989 y Michael Laub ha realizado la última, *The Biography Remix*, en 1997. Esta vez, quería trabajar con Bob porque soy una gran admiradora suya desde hace mucho tiempo. (...)

Esta biografía es distinta, porque todos los demás directores se concentraron en aspectos de mi obra, mientras que lo que quería explorar Bob era mi vida. Tomó todas las historias trágicas, dolorosas y afectivas de que estoy hecha, y las puso en escena. (Abramović, 2012, párrafos 1 y 3)

La cita extraída de una declaración de Abramović en 2012, presenta una reflexión de la artista sobre la evolución de sus actividades artísticas previas relacionadas con la ópera *The Life and Death of Marina Abramović*. Una de las reflexiones más interesantes de la cita, es la distinción que hace entre las piezas performativas sobre su obra y la ópera, que ofrece un planteamiento estético poético que supera los límites de su expresión artística habitual.

La reiteración en el formato biográfico cada cinco o seis años, señala un proceso de autorreflexión cíclica, para reinterpretar su vida a través de la visión de distintos directores. Explica cómo cada director aporta una visión distinta de su biografía, esto expone varias perspectivas sobre su vida. La elección de Wilson, refleja su intención de encontrar un colaborador que la ayude a transformar su dolor en un acto artístico con una visión más universal de su vida, diferenciando así la labor del director norteamericano, de los acercamientos anteriores de Charles Atlas y Michel Laub, que trataron aspectos parciales de su obra y de su vida.

3. Metodología

Este trabajo fin de estudios, adopta un enfoque metodológico cualitativo, de carácter hermenéutico para el análisis de la ópera *The Life and Death of Marina Abramović*, dirigida por Robert Wilson. La metodología del análisis se fundamenta en la interpretación del significado que tienen los elementos escénicos que surgen de la confluencia de las poéticas presentes en el espectáculo.

Se analizará la interacción dialéctica entre la puesta en escena y la percepción del espectador. El análisis hermenéutico, permite comprender los múltiples niveles de sentido que contiene la ópera, propiciados por la colaboración entre Wilson, Abramović y Hegarty, quienes aportan sus respectivas poéticas al espectáculo.

Se procederá a la revisión de la escenificación, incluyendo grabaciones, documentales sobre la ópera, programas de mano, críticas sobre el espectáculo y entrevistas con los creadores y protagonistas.

También se recopilarán estudios y artículos científicos de revistas especializadas que analicen la obra de los creadores. A partir de esta recopilación, se continuará con el análisis de las poéticas de los creadores y su confluencia en la obra.

La metodología hermenéutica permite un análisis riguroso de la ópera, la comprensión del significado de los elementos escénicos, y entender su importancia dentro del género de la ópera contemporánea.

3.1. Cronología de la metodología

3.1.1. Recopilación de fuentes

a) Visualización de la ópera

Se visionará la grabación de la ópera de *The Life and Death of Marina Abramović*, grabada en el Teatro Real de Madrid el 11 de abril de 2012, por la Unidad de producción audiovisual del Teatro Real, para analizar dicha escenificación, las poéticas de Wilson, Abramović y Hegarty y la confluencia de las tres poéticas en la puesta en escena. Se tomarán notas sobre la escenificación, el diseño escenográfico, el diseño de iluminación, el espacio sonoro y el resto de elementos de escénicos.

b) Visualización de documentales

Se estudiará el documental *Bob Wilson's Life & Death of Marina Abramović* (2012), de Giada Colagrande, (Netflix). Al estar realizado con entrevistas a los creadores de la obra, este documental es una fuente de información en primera persona sobre: cómo surgió la ópera, cómo fueron apareciendo los protagonistas, los colaboradores, y el equipo técnico, y cómo se desarrollaron los ensayos. Las entrevistas referenciadas en este TFE muestran la visión personal del proyecto de cada uno de sus creadores. También se analizará el documental *Una noche en la ópera: Vida y muerte de Marina Abramović*, producido por el Teatro Real, realizado por la Unidad producción audiovisual del Teatro Real.

c) Consulta de fuentes bibliográficas

Se recopilarán libros, artículos de periódicos, revistas especializadas y revistas científicas, que estudien la obra y la poética de los creadores. Al tratarse de una ópera biográfica se prestará atención a la búsqueda de biografías sobre Marina Abramović y entrevistas con la artista. La indagación de fuentes bibliográficas se focalizará en recopilar estudios que analicen la carrera artística Abramović y Wilson, especialmente los libros que analicen su función como performer y director de escena respectivamente.

d) Recopilación de críticas

Se compilarán reseñas y críticas sobre la obra en las diversas ciudades en las que se ha representado.

e) Consulta de páginas web

Se buscarán páginas web relacionadas con la obra y vida de los protagonistas y sobre la creación, el desarrollo y la puesta en escena de la ópera.

3.1.2. Redacción del trabajo fin de estudios

El trabajo se estructurará en los siguientes capítulos: introducción, justificación, estudio de la poética teatral y artística de Robert Wilson, estudio de la poética performativa y artística de Marina Abramović, objetivos de la investigación, marco teórico y estado de la cuestión, metodología, resultados y discusión, conclusiones, limitaciones y prospectiva, referencias bibliográficas y anexo.

4. Resultados y discusión

4.1. Puesta en escena de la ópera *The Life and Death of Marina Abramović* y análisis de la confluencia de poéticas

4.1.1. Introducción, descripción general de la puesta en escena de la ópera y los sistemas de significación

The Life and Death of Marina Abramović, es una ópera biográfica que explora la vida y el legado de la artista de *performance* Marina Abramović. El tema central es la dualidad entre la vida y la muerte, también explora la relación de la artista con el dolor, su memoria personal y familiar, presentado con un tratamiento teatral y simbólico.

La poética de dirección de Robert Wilson se revela en todos elementos de la escenificación de la ópera. Aparece su rechazo al naturalismo, proclama un *teatro de la convención*, heredero de Meyerhold, de la *supermarioneta* de Craig y del *teatro de la muerte* de Kantor, entre otros maestros. En esta ópera refleja su estético-estilística, influenciada por la danza moderna, el *performance* y su formación multidisciplinar en las artes plásticas y visuales.

El director de escena crea un lenguaje original y único basado en: su formalismo, el esteticismo extremo, el minimalismo, la transformación del tiempo y el espacio, el diseño del movimiento y las acciones escénicas, las estructuras del sonido y del silencio, la concepción plástica de sus trabajos que sustituye a la visión dramática, la utilización de los objetos, su concepción del vestuario, el maquillaje, la fragmentación del texto y la música.

Esta ópera es un ejemplo de poética presentacional. Como señala López Antuñano, en su artículo, *Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación*, (2012):

En las puestas en escena predomina la acción, la imagen y los elementos de significación (escénicos o actorales), sin pretender en momento alguno imitar la vida, aunque el juego dramático se alimente de esta, reproduzca retazos y traslaciones al escenario de forma hiperbólica. El dinamismo de la acción se apoya en una interpretación donde el actor muestra su corporalidad específica, focalizando en su persona la atención del espectador, escondiendo así al personaje. Para acaparar la atención, el actor se desplaza por el escenario, realiza signos Kinestésicos, más o

menos intensos. (...) Con estas puestas en escena crean intensidad y un universo de sensaciones a través del cual se capta la intencionalidad de las propuestas, pero sin reproducir conductas psicológicas o comportamientos. (López Antuñano, 2012, pág. 7)

Vemos como las características de la poética presentacional que desarrolla López Antuñano en esta cita, se aplican en la puesta en escena desarrollada por Wilson para la ópera.

En la obra, la predominancia de la acción, la imagen y los elementos de significación escénica, se manifiestan en la construcción de un universo visual y corporal que trasciende el realismo. La ópera, no pretende representar literalmente la biografía de Marina Abramović, sino que, a través de una estética simbolista, interpreta momentos de su trayectoria artística y vital, en un lenguaje escénico que prioriza la intensidad expresiva sobre la narrativa convencional.

El enfoque en la corporalidad del intérprete, como señala López Antuñano, es central en esta ópera, donde los actores, incluida la propia Abramović, utilizan su presencia física como eje de la experiencia escénica. El tratamiento del cuerpo de los intérpretes no pretende desentrañar la psicología de los personajes, y sí utilizarlo como transmisor de significados y sensaciones. Wilson lleva al espectador a un mundo de emociones. La obra, es un ejemplo de las puestas en escena descritas por López Antuñano en esta cita, ya que la visualidad y la performatividad predominan sobre la reproducción relista de la vida y obra de Abramović.

En el documental *Vida y muerte de Marina Abramović de Bob Wilson*, (2012), Willem Dafoe destaca un aspecto básico del trabajo de Wilson, *el contrapunto*, concepto que forma parte de su visión brechtiana de la puesta en escena¹².

La ópera se caracteriza por una escenografía minimalista y una estética simbolista combinada con elementos escénicos expresionistas en el vestuario y en el maquillaje. Como es habitual en la obra de Wilson¹³ la iluminación es el elemento escénico fundamental para construir la narrativa visual del espectáculo.

¹² El tema recurrente de Bob es que siempre hay que trabajar contra el estado de ánimo. Le gusta ver esa especie de contrapunto. Si tienes una historia muy triste, le gusta trabajar contra ella... (Colagrande, 2102, 19:47)

¹³ 4. Dar luz es la primera tarea. Y de ella dan cuenta ya algunos de sus títulos incluso, como *Edison; Doktor Faustus Lights the Lights* o *Relative Light*. (Morey & Pardo, 2003, pág. 55)

En esta ópera Robert Wilson junto con el diseñador de iluminación A.J. Weissbard, plantea una iluminación minimalista. El elemento escénico más importante es el ciclorama, presente en casi todas sus óperas, Morey & Pardo en *Robert Wilson*, (2003) desarrollan de forma detallada, como Wilson utiliza el ciclorama en sus puestas en escena:

El ciclorama da forma a la sensación de espacio infinito, a menudo boreal, haciendo aparecer cortinas de luz, como en *Parsifal*, sosteniendo ese gran disco de luz que flota y se hace anillo para acabar convirtiéndose en un gran templo solar. Las diferentes texturas, densidades, atmósferas, apariciones y desapariciones de elementos, objetos o actores encuentran de este modo su condición mayor de posibilidad. (Morey & Pardo, 2003, pág. 57)

Wilson utiliza el ciclorama como el elemento escenográfico central y mediante su uso crea atmósferas, etéreas, u opresivas. También le sirve para reflejar el estado emocional de los protagonistas. El ciclorama da profundidad y continuidad, en muchas escenas representa el cielo, a veces luminoso, otras crepuscular, según el tono azul que utilice, su iluminación puede ser monocromática o con degradados. En muchas escenas una línea horizontal blanca en la zona inferior del ciclorama actúa como un horizonte simbólico:

Con el ciclorama se dibujan figuras o se abre el horizonte —un horizonte que lenta, casi imperceptiblemente va virando de tonalidad, se degrada o se intensifica, o que, de pronto, se transfigura de golpe en un color completamente otro. Contra este horizonte monocromo a menudo las negras siluetas se recortan y, por una inversión de la luz, aparece la escena en negativo, como si se tratara de una fotografía. (Morey & Pardo, 2003, pag. 57)

Por ejemplo, esto se puede apreciar en escenas como, Prólogo, “Funeral”, A 1 “La historia de la lavadora” o B 12 “Mentiras, mentiras, mentiras”. La línea horizontal que en esta obra representa el horizonte tiene un gran valor simbólico para el director, ya que estructura, su concepción del espacio, las líneas horizontales en el ciclorama evocan estabilidad.

En estas citas Morey & Pardo, (2003), describen la capacidad de la utilización del ciclorama por parte de Wilson para estructurar el espacio escénico con divisiones verticales y horizontales. La línea vertical divide la escena en dos partes, y la horizontal presenta un

movimiento de arriba y abajo, reflejando la estético-estilística del director que se caracteriza por una composición espacial que desafía las convenciones.

También se utiliza el ciclorama como pantalla para proyecciones, en la escena “El manzano verde” el director de escena hace un homenaje al *performance art* y proyecta video performances realizadas por parte del elenco, como se desarrolla en la página 60.

En la obra la iluminación para la puesta en escena emplea contrastes que alternan tonos fríos y cálidos. Estos cambios de luz enfatizan los momentos más emocionales, como las interpretaciones de Hegarty o la narración de Dafoe.

En relación con los sistemas de significación del actor, según la clasificación de J.A. Hórmigón en *Trabajo dramático y puesta en escena*, (1991), se comienza por la kinésica, que sitúa a los actores en posiciones que recuerdan a las películas expresionistas, el director de escena utiliza elementos del *gestus* brechtiano, como se ve en el impecable trabajo interpretativo de Dafoe, Abramović, Hegarty y el resto del elenco¹⁴.

En la gestualización, se utiliza el concepto de máscara, con una expresión marcada en los intérpretes. El maquillaje, con rasgos expresionistas resalta la emoción de los personajes. Los rostros de los actores se transforman en máscaras trágicas que refuerzan el drama y contrastan con el humor y la ironía de Wilson.

En el desplazamiento espacial del actor, los personajes desfilan como si fueran maniqués móviles o autómatas, (figura 20). Los intérpretes están perfectamente coreografiados, con una gran calidad en sus movimientos e integración con los elementos móviles de la escenografía. Al cantante y compositor Hegarty le costó adaptarse al concepto minimalista que tiene Wilson de la coreografía y del movimiento del actor “Bob tiene una idea muy clara de la coreografía, del enfoque del artista en el escenario y quería reducir el movimiento a algo como la quietud y fue un regalo para mí, en cierto modo, aprender a estar quieto” (Colagrande, 2012, 30:34).

¹⁴ Es muy importante la química de la gente que realmente ha creado esta obra. El humor y esa asombrosa visión de Willem, como cambia de personaje a lo largo de la obra. Esas tremendas emociones que Antony introduce en este trabajo...el enfoque tan racional frío y estético de Bob Wilson. Y, luego, este elenco realmente único. (Colagrande, 2012, 11:39)

El vestuario, diseñado por Jacques Reynaud, a partir de las indicaciones y bocetos de Robert Wilson, tienen influencia del movimiento expresionista y simbolista. Abramović utiliza en escena vestidos negros ceñidos influenciados por la pintura y el cine expresionista, excepto en la escena B 3 “La casita” en la que lleva un vestido rojo, que representa su éxito como artista internacional, (figura 13).

En las escenas B 1 “La Gran Muralla” y B 2 “Mentiras mentiras, mentiras”, la artista viste como una partisana, con un uniforme similar al que Dafoe porta en muchas escenas, en otras el actor viste ropa interior, (figura 62) y Hegarty lleva un vestido con influencias del movimiento Art nouveau, de pintores simbolistas y de la cultura oriental, (figura 6). Spajić y su coro visten una estilización del traje folklórico serbio (figura 54).

En otras escenas como: A 1 “La historia de la lavadora”, A 2 “La historia de la nariz grande”, A 5 “La historia sobre su madre y su padre” o A 8 “El manzano verde”, Wilson utiliza varios diseños de vestuario con influencias simbolistas y expresionistas, (figura 10).

En el espacio sonoro del actor, utiliza la interacción de los actores con sonidos, ruidos, gritos y elementos grabados, que sirven de contrapunto cómico y alienante de la acción que se produce en escena. En estos signos vocales, destaca la precisión técnica del lenguaje escénico. Se utiliza la voz hablada y cantada, con un uso estudiado y milimétrico.

El diseño del espacio sonoro de la ópera fue creado por Hegarty, (director musical) y el músico experimental William Basinski, con la colaboración del dúo de música electrónica Matmos, que aporta bucles electrónicos y pulsos sonoros minimalistas. Las composiciones e interpretaciones de Hegarty, con su gran carga emocional, contrastan con la crueldad en la exposición de la vida de Abramović. El diseño del espacio sonoro de Hegarty y sus colaboradores, potencia el carácter simbólico y onírico de la puesta en escena. Spajić y su coro introducen un elemento de música tradicional, que cimenta la ópera en la identidad nacional de la artista y evoca su infancia y juventud en la antigua Yugoslavia y en los paisajes emocionales de su narrativa biográfica. Los arreglos de Basinsky, aportan a las canciones tradicionales serbias, polifonía e intensidad emocional:

El canto de Antony iluminó el espacio (...) durante cada uno de sus interludios musicales, el dúo de música electrónica Matmos creó paisajes sonoros cargados de

atmósfera, y el grupo de Spajić evocó poderosamente los Balcanes con tristes composiciones polifónicas tradicionales. (Talić, 2013, párrafo 3)

4.1.2. Estructura de la ópera

The Life and Death of Marina Abramović presenta una estructura dividida en dos partes separadas por un intermedio. Al ser una ópera biográfica y contemporánea el autor del texto, Robert Wilson en colaboración con Marina Abramović, creó la narrativa a partir de momentos significativos en la vida de la artista, presentados de forma simbólica y estilizada sin una cronología estricta.

La estructura se aleja de la ópera tradicional, al alternar fragmentos narrativos, canciones y segmentos denominados *Kneeplay*, en el texto original en inglés, y que, en la traducción al español, el traductor Luis Gago interpreta como *rodilludio*.¹⁵ Estos *rodilludios*, tienen como función la transición entre escenas.

El libro *One day in Robert Wilson day The Life and Death of Marina Abramović* editado por Tim Haaland, en 2011, con motivo del estreno en Mánchester de la ópera, su autor nos presenta una estructura sencilla, dividiendo la obra en dos actos. El primer acto, abarca la infancia, juventud y consolidación como artista de Marina Abramović, entre 1946, fecha de su nacimiento, hasta 1989, año de su separación con el artista alemán Ulay. Tras el intermedio, necesario en una obra de tres horas de duración, discurre el segundo acto que refleja su consolidación como artista internacional entre los años 1994 y 2010.

Al representarse la obra en el Teatro Real de Madrid en inglés, en el programa de mano que se repartió en las representaciones, se incluyó la traducción completa del texto de la obra al castellano, gracias a este texto, se obtiene una estructura más compleja y precisa de la ópera y se detallan las escenas que la conforman. Según el programa de mano, la obra se estructura en dos actos, divididos por un intermedio, y dieciocho escenas incluyendo los *rodilludios*, estos actos Wilson los denomina parte A y parte B y numera cada una de las escenas de A 1 a B 3.

¹⁵ *Nota de la autora:* La traducción literal de *Kneeplay* al inglés es “juego de rodillas”, al no existir una palabra en español equivalente, con una acepción aplicable al teatro, el traductor del texto original inventó la palabra *rodilludio*, para describir los cinco episodios breves que tienen la función de encaje o transición entre escenas. Al tener una función de “articulación” entre actos el traductor del texto, Luis Gago, creó esta nueva palabra a partir de la acepción rodilla, esta palabra, de momento no figura en el diccionario de la R.A.E.

Parte A:

Prólogo, “Funeral”. Canción: *Saludos para Marina Abramović*.

Rodilludio I “Marcos preciosos” (1946-1966). Canción: *Tu historia, a mi manera*

A 1 “La historia de la lavadora”

Rodilludio II, “El cenicero” (1967-1974). Canción: *Tu historia, a mi manera*

A 2 “La historia de la nariz grande”

Rodilludio III, “La lista de madre”

A 3 “La historia del betún”. Canciones: *Estoy hirviendo/Aplastador de sueños*

A 4 “La historia sobre el hospital”. Canción: *Ángel de nieve*

A 5 “La historia sobre su madre y su padre”. Canción: *Los santos ascienden*

A 6 “Cocina del espíritu”

A 7 “La historia de la ruleta rusa”. Canción: *Mírame*

A 8 “El manzano verde”. Canciones: *Oh, mi verde manzano / ¡El Corte!*

Intermedio

Parte B:

Rodilludio IV “Conocer a un hombre” (1975-1988)

B 1 “La Gran Muralla”. Canción: *Empatía*

B 2 “Mentiras, mentiras, mentiras” (1989-2010)

Canciones: *Monte Cer y Herzegovina / Cortaré el mundo / Sal en mis heridas*

B 3 “La casita”. Canción: *Canción de Willem*

Rodilludio V “Matar ratas”

Epílogo, “Funeral”. Canciones: *La blanca paloma / Volcán de nieve*. (Santamarta, 2011, pág. 33)

Esta división en prólogo, escenas (A 1-A 8 y B 1-B 3), intermedio, *rodilludios* y epílogo crea una estructura que no sigue una cronología estricta, al mezclar recuerdos, emociones y representaciones idealizadas de la vida de Abramović.

La fragmentación, permite al director explorar varias facetas de la identidad de la artista serbia, al mezclar episodios de su infancia, su vida personal y familiar, sus experiencias artísticas profesionales, y su relación con la muerte.

4.1.3. Desarrollo de la puesta en escena y estudio detallado de las poéticas de Robert Wilson, Marina Abramović y Antony Hegarty en la ópera

La ópera se estructura como una función especular, se inicia y concluye con un funeral, lo que establece un marco cíclico.

4.1.3.1. Primer acto o Parte A

Esta primera parte de la ópera abarca la vida de Abramović desde su nacimiento en 1946 en Belgrado hasta 1989, año de su ruptura sentimental con el artista Ulay. Comienza con la escena, Prólogo: "Funeral" y recorre a través de diversos episodios, la infancia, la juventud y sus primeros pasos como artista.

Es una ópera biográfica, que el primer acontecimiento que se representa sea un funeral, indica que la obra va a plantear una exposición no lineal de su vida. Este primer acto se basa en su infancia, en la relación con sus padres, marcada por el trauma, la juventud dolorosa por la posguerra y su inadaptación social en Yugoslavia bajo el régimen de Tito. A continuación, se analiza alguna escena, de este primer acto, desglosando como las poéticas de Wilson, Abramović y Hegarty se manifiestan, dialogan, se encuentran o chocan estilísticamente en la puesta en escena.

Prólogo, "Funeral"

En esta primera escena, tres figuras que representan a Abramović desdoblada, yacen sobre ataúdes, sus rostros están cubiertos por máscaras que representan la faz de la artista.

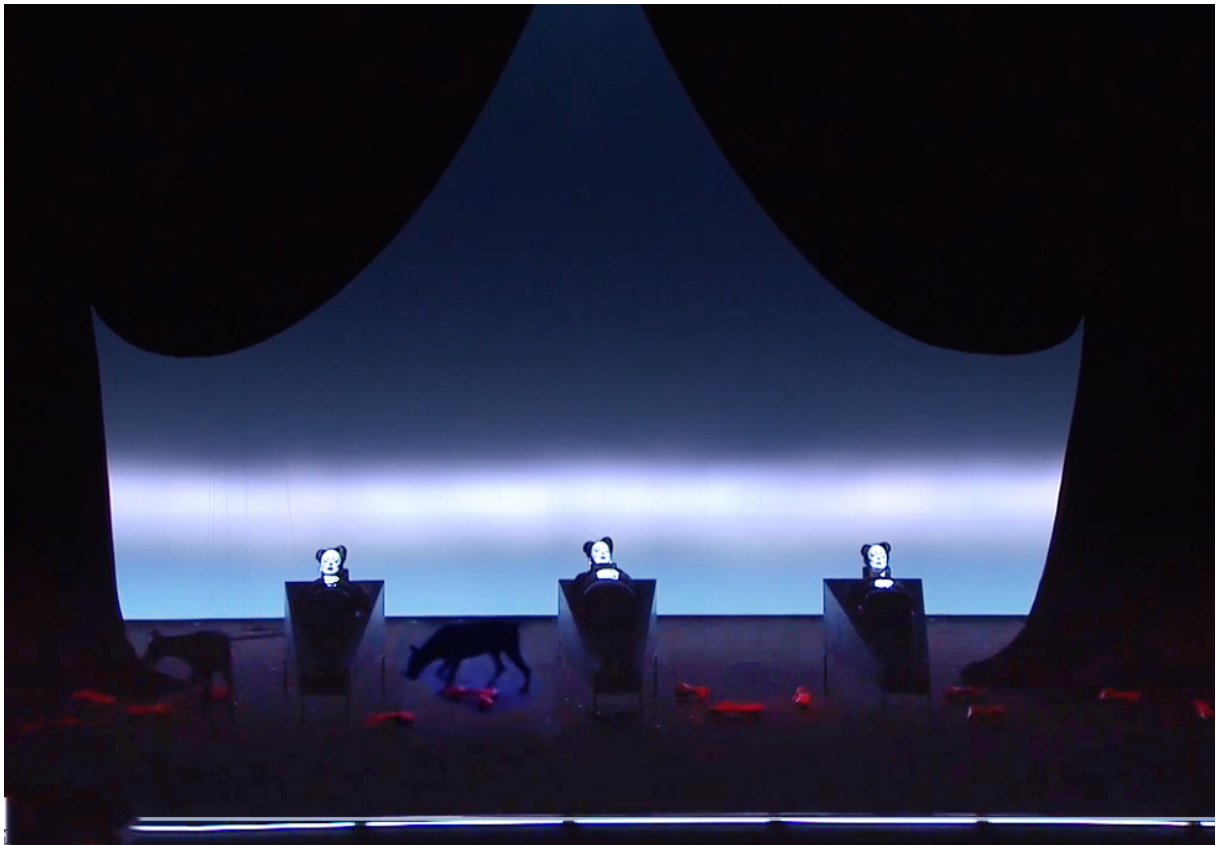
Un ciclorama representa una visión idealizada del cielo, un telón negro, refuerza el concepto de funeral. En el suelo del escenario vemos enormes huesos de vaca pintados de rojo, son una referencia a sus performances.¹⁶ Esta escena, marca el carácter simbólico, surrealista y expresionista que va a tener toda la ópera.

¹⁶ En 1997, (...) montó una *performance* sobre su pasado, su identidad y su vergüenza: *Balkan Baroque*, (1997). Durante seis horas al día, Abramović fregaba con un cepillo 2,5 toneladas de huesos de vaca llenos de gusanos frente al público. (Martínez, 2022, párrafo 2).

La idea surgió porque Abramović, había expresado en varias entrevistas su deseo tener tres funerales simultáneos, uno real y dos falsos, en Belgrado, Nueva York y Ámsterdam, e hizo esta propuesta a Wilson “En este trabajo, y a diferencia de sus anteriores biografías, Abramović incluye por primera vez su muerte, por lo que compartió con Wilson cómo quería que fuera su funeral: Será de manera simultánea en tres ciudades” (Gaviña, 2012, párrafo 4).

Figura 1

Puesta en escena de, Prólogo, “Funeral”



Nota: primer *tableaux* de la obra, tres figuras yacentes, Abramović y dos replicas, y varios dóberman olfateando.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

La estética de Wilson domina esta escena gracias a su personal uso de la luz, el ciclorama, y su uso innovador y simbólico de la máscara. La iluminación crea una atmosfera etérea y a la vez solemne y dramática, que resalta la inmovilidad de las tres representaciones de Abramović. El ciclorama refuerza esta atmósfera fúnebre, usando tonos azules oscuros y una línea blanca que representa un horizonte simbólico para dar sensación de introspección y mortalidad.

En la escena se manifiestan dos de las características más importantes de la poética presentacional de Wilson, la suspensión del tiempo y el minimalismo. Este planteamiento escenográfico, transforma la muerte en un acto estético y la libera de emotividad, para transformarla en trascendente. La muerte es una de las obsesiones en la poética de la artista serbia, en sus *performances* recurre constantemente a la idea de su propia muerte. En un artículo de *El Español* titulado, *Marina Abramović frente al espejo de Bob Wilson*, (2005) Rosado, refleja esta idea:

Para Abramović el gran mérito de este proyecto es que, sin ceñirse a la ortodoxia del género, consigue universalizar vivencias y facilita la identificación del espectador con la historia. “Yo misma he aprendido como intérprete de mi propia vida cosas de mi personalidad que no conocía y me he liberado, de alguna manera, del drama de mi existencia. Sigo pensando en la muerte cada día. Pero ya no siento miedo. Sólo una gran responsabilidad”. (Rosado, 2012, párrafo 5)

La performer cede el control de su idea a Wilson, para que él la reinterprete con su propia poética. El espacio sonoro de la escena está protagonizado por la canción *Saludos para Marina Abramović*, compuesta por Antony Hegarty, e interpretada por Svetana Spajić, su voz melancólica imita la poética de Hegarty y potencia la solemnidad del funeral. La música de Hegarty, basada en la sensibilidad lírica, encaja en el tono emocional de la escena.

Este cuadro es un ejemplo perfecto de cómo confluyen las poéticas de los tres creadores en el espectáculo: Wilson aporta su *teatro de las imágenes*, diseñando la escena como una ceremonia visual simbólica, Abramović, aporta el concepto de la escena y la canción de Hegarty cantada por Spajić, crea un ambiente hipersensible. Juntos, diseñan una apertura de la obra que es a la vez, teatral, performativa y profundamente introspectiva.

Rodilludio I. “Marcos Preciosos”

Los *rodilludios*, *kneplays* en el texto original inglés, son entreactos. En la ópera están interpretados por Dafoe y sirven para narrar distintas etapas de la vida de Abramović.

En la parte delantera del espacio escénico, archivadores, pilas de periódicos y una silla de despacho, crean un archivo idealizado de la memoria de la performer, donde Dafoe, narra de forma compulsiva, momentos decisivos en la vida de la artista. En el documental *Vida y*

muerte de Marina Abramović de Bob Wilson, (2012), el director alaba las cualidades interpretativas de Dafoe¹⁷.

En el diseño de iluminación Wilson utiliza colores fríos, para acentuar el carácter documentalista del texto y excluirlo de emociones. La escenografía crea un espacio liminal que idealiza los recuerdos de Abramović.

Los “Marcos preciosos” *Nice Frames* en el original inglés, son contenedores de recuerdos. Un recurso frecuente en las performances de Abramović, donde objetos domésticos adquieren valor de objeto artístico. Abramović cede su intimidad al escrutinio público, un gesto constante en su carrera artística.

Figura 2

Diseño escenográfico de los rodilludios



Nota: diseño de los rodilludios, archivos, pilas de periódicos, cajas, y una silla de despacho, crean un espacio idealizado de la memoria de Abramović, desde donde Willem Dafoe narra el texto.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

En la escena se escucha la canción *Tu historia, a mi manera*, compuesta en letra y música por Hegarty, que la interpreta fuera de escena, acompañado por los bucles electrónicos del dúo Matmos, formando así un paisaje sonoro que crea tensión entre lo

¹⁷ Willem lo tiene todo como actor. O sea, su humor...es peligroso. Y luego tiene esa enorme gama desde ser algo muy teatral y algo muy extrovertido a algo interior. (Colagrande, 2012, 46:20)

sentimental y lo experimental. La letra de la canción alude al dolor de Marina al sobrevenirle estos recuerdos, como se aprecia en los siguientes tres versos de la primera estrofa:

Voy a contarte una historia

A través de mis ojos de hombre

Tu historia (Santamarta, 2011, pág. 89)

Escena A 1. “La historia de la lavadora”

Wilson creó esta escena a partir de una anécdota de la infancia de la artista, que relata en sus memorias “Cuando tenía unos doce años, mi madre consiguió una lavadora de Suiza. Eso fue un gran suceso; fuimos una de las primeras familias en Belgrado en tener una. Llegó una mañana: nueva, brillante y misteriosa” (Abramović, 2016, pág. 10).

Figura 3

Puesta en escena de “La historia de la lavadora”



Nota: diseño escenográfico de “La historia de la lavadora” Dafoe, en primer término, narra el texto, la luz focaliza la lavadora y a los actores, Nell interpreta simbólicamente a Abramović como niña y Coogan representa a su abuela.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

Robert Wilson recrea con minimalismo el espacio del hogar de infancia de Abramović, colocando unas grandes cortinas delante del ciclorama que preside la escena, con una luz azul,

fría y cenital. El minimalismo en el diseño de la lavadora y la escenografía hace que el objeto de la anécdota destaque en la escena. Todos los protagonistas están maquillados con estética expresionista, cara blanca y líneas negras acentuando sus rasgos.

La coreografía de los actores, en esta escena no respeta la poética habitual de Wilson. Actúan con movimientos bruscos y repetitivos, así el director de escena alude a la agitación y el estrés que sufría la artista en su hogar. La iluminación en colores fríos simboliza la lejanía del recuerdo en la memoria de la artista serbia, que interpreta sobre el escenario a su madre.

Hegarty crea un paisaje sonoro determinado por los recuerdos de Abramović, basado en efectos, agua que gotea, puertas que se abren y cierran, son ecos del ambiente doméstico de su infancia. Wilson, rememora los traumas que sufrió en su infancia y marcaron su carrera. La interacción de las poéticas traslada al espectador al interior de la mente de la performer, llevándole como objetivo de la escenificación, a reflexionar sobre los traumas familiares.

Escena A 2. “La historia de la nariz grande”

Este es otro episodio de la infancia de Abramović “La niñez condicionó toda mi vida y mi trabajo. Bob lo tenía muy claro y por eso, la situó como el núcleo de esta obra” (Colagrande, 2012, 7:15).

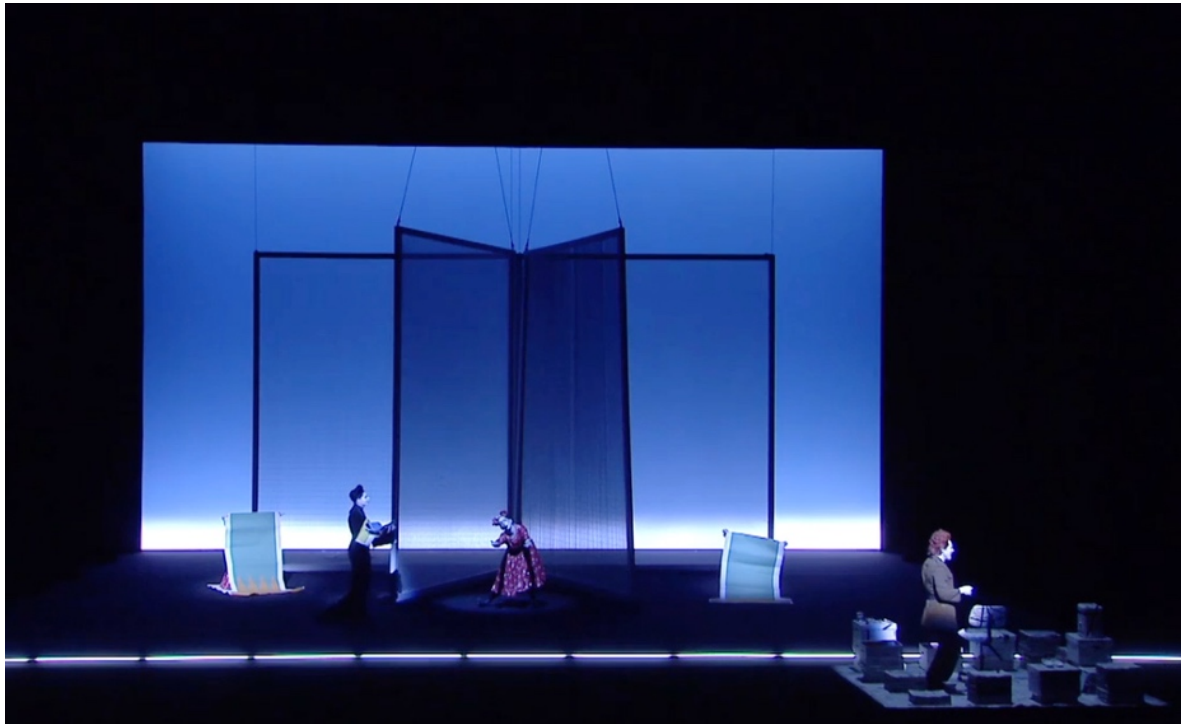
“La historia de la nariz grande”, refleja la relación traumática que tenía con su madre, que criticaba el tamaño de su nariz, este hecho afectó a la autoestima de la artista serbia. Wilson desarrolla una puesta en escena continuista con el cuadro anterior, grandes paneles translúcidos modulan el escenario, es una forma de recrear simbólicamente el hogar y los recuerdos infantiles de Abramović.

Wilson acentúa el dramatismo con la iluminación, creando contrastes que recortan las figuras. Christopher Nell y otros dos actores interpretan a la performer en su infancia y realizan una coreografía con movimientos antinaturales y ralentizados, con estos lentos desplazamientos del elenco, Wilson invita al público a contemplar la fragilidad de Abramović desde una distancia estética.

La artista aporta en esta escena sus duros recuerdos y expone el dolor que le supusieron las críticas de su madre. La nariz pasa a ser un símbolo de su lucha continua por aceptarse.

Figura 4

Diseño escenográfico de Wilson para “La historia de la nariz grande”.



Nota: diseño escenográfico de “La historia de una nariz grande”, Abramović interpreta a su madre Danica.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

Hegarty y Basinsky, crean un diseño de sonido minimalista, formado por apuntes de música electrónica en un tempo lento, que acompañan la coreografía ralentizada de las tres “Marinas” y potencia el dramatismo de la narración de Dafoe. Los tres creadores de la ópera cooperan para que la estrategia estilo-estilística que propone el director genere una poética presentacional, que estiliza el trauma de la artista con su madre.

Escena A 4. “La historia sobre el hospital”

La escena se desarrolla en un escenario casi vacío, la iluminación, en tonos azules fríos, refleja la espiritualidad y el ciclorama iluminado también con esos tonos potencia la asepsia y frialdad de que quiere significar Robert Wilson con la iluminación.

Un símbolo icónico en el centro de la escena recrea un simbólicamente un hospital, una gran cama, de color blanco y líneas estilizadas. Sobre la cama Abramović, se interpreta a sí misma de niña, con una enorme bata blanca, permanece en silencio durante toda la escena, en el diseño de iluminación predomina la penumbra y se focalizan las figuras de la artista, el

narrador y Hegarty, gracias a una intensa luz blanca cenital. La artista lleva en su regazo un muñeco que la representa.

Figura 5

Puesta en escena de “La historia sobre el hospital”



Nota: en “La historia sobre el hospital”, destaca la gran cama (objeto-actor) sobre la que se recuesta Abramović. Dafoe, en primer término, narra la escena vistiendo un llamativo batín, Hegarty, al fondo, interpreta *Ángel de nieve*.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

La escena se construye a partir de una anécdota que la artista relata en su autobiografía, *Derribando muros*, (2020) “Mi madre y mi padre me internaron en el hospital; estuve ingresada durante casi un año. Tenía seis. Este fue el mejor momento de mi infancia” (Abramović, 2020, pág. 7).

La gran cama blanca se convierte en un objeto-actor, la utilización simbólica de objetos como personajes de la narración es un recurso habitual en la poética del director:

En el teatro de Wilson el objeto es un individuo. No pasa a formar parte de la escenificación de una época o de un lugar, por sí mismo aporta el tiempo y el lugar. Los objetos no son elementos que constituyen el fondo sobre el que los actores dan vida

a un discurrir, los objetos son también el discurrir en y con la escena. Por eso los objetos son actores, porque tienen vida propia, son sedimentación de una época y un lugar. (Morey & Pardo, 2003, pág. 81)

La iluminación es fría y aséptica, aludiendo a la esterilidad de los hospitales. La coreografía en esta escena es mínima, Hegarty y Abramović, permanecen estáticos sobre el escenario, actitud que contrasta con los movimientos energéticos de Dafoe durante su narración. La escenografía minimalista, convierte la escena en un *tableau vivaux*, otra de las características de la poética de Wilson. La estilización y la idealización del entorno hospitalario invita al espectador a una reflexión crítica sobre el sufrimiento, uno de los principales temas de la puesta en escena.

La poética de la artista serbia está influenciada por la enfermedad y el trauma. En sus *performances*, ha indagado en el dolor físico y en la resistencia del cuerpo humano. Al exponer este episodio, se compromete con la vulnerabilidad, utiliza su cuerpo y su vida como espejo, para mostrar al espectador la fragilidad humana otro de los temas planteados en la obra.

Aparece por primera vez sobre el escenario Antony Hegarty, que interpreta la canción *Ángel de nieve*, creada para el espectáculo. Compuesta por él y su colaboradora y amiga Baby Dee, el cantante aporta su poética cargada de fragilidad etérea y onírica. Los arreglos instrumentales realizados por Basinsky, son minimalistas y reverberantes potenciando la vulnerabilidad de la voz de Antony, que aporta lírica y emotividad a la escena. Hegarty compone *Ángel de nieve*, a partir de la experiencia hospitalaria de Abramović. La letra hace referencia a la dolorosa experiencia de su estancia en el hospital:

ahora acuéstate,
mi ángel de nieve,
acuéstate
como una novia
con la cara tapada con un velo
esperando el abrazo de su amado
esos brazos diminutos
que vuelan un delicado milagro de alas

esas manos diminutas que levantan tu velo

para besar la cara de la primavera

acuéstate ahora,

mi ángel de nieve,

acuéstate (Santamarta, 2011, pág. 69)

Figura 6

Antony Hegarty en la escena “La historia sobre el hospital”



Nota: Antony Hegarty interpreta su canción, *Ángel de nieve*, en “La historia sobre el hospital”, su vestuario refleja la influencia orientalista y simbolista de pintores como Klimt e ilustradores como Beardsley, en la poética de Wilson.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

Como conclusión, la puesta en escena genera en el espectador una reflexión sobre el dolor y la enfermedad a través de la poética presentacional de Wilson.

Escena A 6. “La historia sobre su padre y su madre”

Abramović vuelve a interpretar a su madre Danica, y Dafoe, desde su puesto y rol de narrador, relata la historia de Vojo y Danica, los padres de la artista.

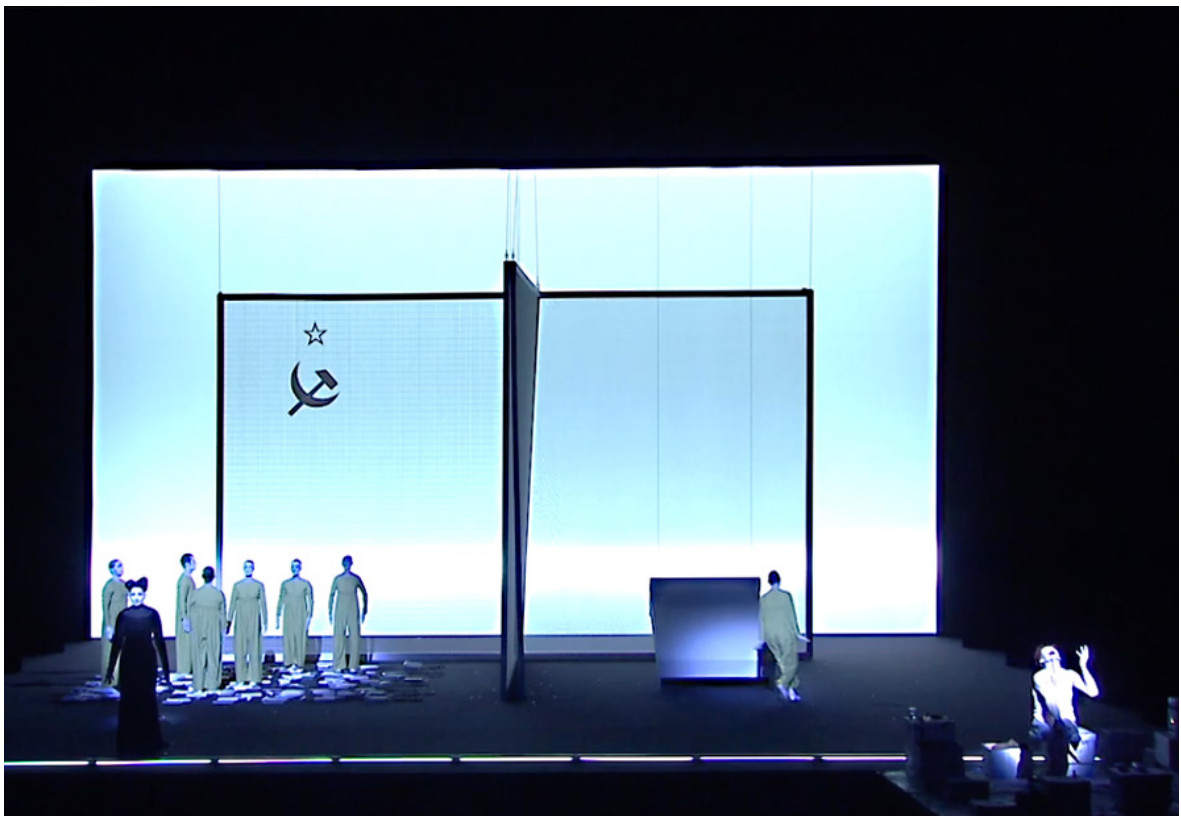
La aparición de los padres de la artista es un episodio transcendental en la representación de esta ópera biográfica. Combatieron en la Segunda Guerra Mundial,

llegando a ser condecorados como héroes nacionales, pero en el ámbito doméstico, su relación estaba marcada por la distancia emocional con sus hijos. En la puesta en escena, este ambiente opresivo y violento se presenta con la distancia estética que aporta el simbolismo. En la escenografía Wilson vuelve a utilizar las planchas translúcidas, que recrean de forma idealizada el hogar familiar, al dividir el espacio minimalista en habitaciones. También está presente una gran cama blanca estilizada que representa el dormitorio de sus padres.

El diseño de iluminación de esta escena, como ocurre en casi todas las de la obra, se basa en los cambios de color sobre el ciclorama, en este caso además del habitual color azul cielo que preside casi siempre la escena, Wilson tiñe el ciclorama, unas veces de rojo oscuro, aludiendo al régimen comunista de Tito y otras con un gris suave, que alude a la opresión que sentía la artista en su infancia.

Figura 7

Puesta en escena de “La historia sobre su madre y su padre”



Nota: diseño escenográfico de “La historia sobre su padre y su madre”, Abramović interpreta a su madre. Un grupo de intérpretes, con pijama, representan a la artista de niña, multiplicada. Los paneles recrean el espacio doméstico, una cama simboliza el dormitorio de los padres, Dafoe en su “espacio idealizado de la memoria”, narra el texto.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

Delante del ciclorama el director coloca una hoz y un martillo minimalistas y estilizados. Sobre este elemento escénico, convertido en pantalla, se proyectan de forma intermitente fotografías de los padres y otras imágenes simbólicas que ilustran la narración, como pistolas sobre la mesilla de noche del dormitorio de sus antecesores. En esta escena Wilson, presenta imágenes cargadas de simbolismo, la hoz y el martillo, la cama objeto-personaje. La iluminación dramática y narrativa, con grandes contrastes en la intensidad lumínica, y en el color, crea un espacio onírico que reinterpreta como un sueño, la etapa de la infancia de la artista serbia.

Abramović al interpretar a su madre se enfrenta de forma directa a la opresión que sufrió por parte de ella. Así transforma un episodio traumático de su vida en un acto performativo. Un coro de actores y actrices caracterizados de forma simbólica como ella en su infancia interpretan con tono infantil la canción, *Los santos ascienden*, compuesta por Hegarty. La interpretación musical del coro actúa como contrapunto emocional del espacio sonoro de esta escena, diseñado por Hegarty y Basinsky, que crea una atmósfera de tristeza y melancolía, acentuando el trauma de la infancia.

Escena A 6: “La cocina del espíritu”

En esta escena, Abramović en posición hierática, declama nueve recetas, que son en realidad, pequeños poemas relacionados con su trayectoria artística¹⁸, como ejemplo, la primera receta que recita, está relacionada con su serie de performances *Rhythm*:

Receta 1

Con un cuchillo afilado,
hacer un corte profundo
en el dedo medio de la mano izquierda;
Comer el dolor. (Santamarta, 2011, pág. 83)

¹⁸ En mi trabajo tengo control total en cada momento, como si cada átomo de mi ser estuviera bajo control. Pero para hacer este trabajo con un teatro hay que abandonar el control...Pero para mí era la forma correcta de representar mi dolor, mis inseguridades, mi desesperación en forma de obra de teatro y representar mi propia vida, de esa forma me distancio de todo y me curo a mí misma. (Colagrande, 2012, 28:36)

Este espacio trasciende lo doméstico para convertirse en un espacio espiritual, donde la artista se enfrenta al dolor y los traumas de su infancia. Esta consideraba que una de las cosas más difíciles en el proceso de ensayos era abandonar el control que ella tenía en su trabajo de performer, y distanciarse de su dolor para expurgarlo y curarse emocionalmente¹⁹. La escenografía y la iluminación de Wilson focaliza en esta escena la atención del espectador sobre Abramović, al crear un espacio liminal donde el espectador tiene que, sentir más que entender, el texto que recita la artista serbia, que en esta ocasión utiliza el lenguaje poético como vehículo, para trascender las limitaciones humanas y llegar a la espiritualidad.

Figura 8

Abramović en la escena “La cocina del espíritu”



Nota: Abramović declama una de las recetas de “La cocina del espíritu”.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

Escena. A 7. “La historia de la ruleta rusa”

Esta escena aborda un episodio de la adolescencia de Marina,²⁰ jugando con un amigo se enfrenta por primera vez con la muerte. La protagonizan, Dafoe, Abramović y Christopher Nell que permanecen en el espacio escénico permanentemente. El diseño de iluminación establece un espacio completamente oscuro, excepto una luz cenital blanca, que focaliza la corporalidad de los intérpretes.

Dafoe narra la escena, y Wilson crea un contrapunto humorístico al dramatismo del relato con la caracterización de Dafoe, una imagen grotesca y satírica de la mafia de los años

¹⁹ En mi trabajo tengo control total en cada momento, como si cada átomo de mi ser estuviera bajo control. Pero para hacer este trabajo con un teatro hay que abandonar el control...Pero para mí era la forma correcta de representar mi dolor, mis inseguridades, mi desesperación en forma de obra de teatro y representar mi propia vida, de esa forma me distancio de todo y me curo a mí misma. (Colagrande, 2012 28:36)

²⁰ A los catorce, invité a un amigo, un niño del colegio, a jugar a la ruleta rusa al apartamento. No había nadie en casa. Jugamos en la biblioteca, sentados en extremos opuestos de la mesa. Tomé el revólver de mi padre de su mesa de noche, le saqué todas las balas excepto una, giré el tambor y le entregué la pistola a mi amigo. Presionó la boca del cañón contra su sien y apretó el gatillo. Solo escuchamos un chasquido. (Abramović, 2020, pág. 12)

veinte. Es un homenaje al humor físico, en varias ocasiones Wilson ha manifestado su admiración por Keaton y Chaplin. “Mis actores favoritos son Charlie Chaplin y Buster Keaton” (Colagrande, 2012, 10:20).

Abramović vuelve a interpretar a su madre. Wilson escenifica este episodio de la vida de la artista con una puesta en escena minimalista e impactante visualmente gracias al vestuario y el maquillaje de los actores. La iluminación con mucho contraste aumenta el dramatismo de la escena mientras que el humor la atenúa. La artista serbia aporta a la narración, una anécdota que será transcendental en su expresión artística, su relación con la muerte es uno de los leitmotiv constantes en sus performances. “La historia de la ruleta rusa”, representa su disposición a confrontar el riesgo, un tema central en la obra de la artista serbia, al incluir esta narrativa, reafirma su exploración de la mortalidad y la resistencia, cediendo su historia a Wilson para su reinterpretación.

Figura 9

Puesta en escena de “La historia de la ruleta rusa”.



Nota: Dafoe narra la escena y para crear un contrapunto al dramatismo del relato, su vestuario es una alusión caricaturesca a los gánsteres de los años 20. Para construir esta imagen satírica Wilson utiliza un trampantojo habitual en los sketches cómicos del vodevil americano de principios del siglo XX, inserta sus piernas hasta las rodillas en un gran cubo negro, mientras que unos zapatos colocados sobre sus rodillas simulan sus pies.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

Hegarty y Basinsky crean el espacio sonoro, mientras Dafoe, narra la anécdota, suena de fondo la canción, *Watch Me (Mírame)*, una pieza minimalista en la que únicamente se escucha la voz de Christopher Nell y un piano, el tema está compuesto por cuatro versos que se repiten como una letanía durante la escena:

Mírame

Hacerme daño

Me hace

Sentirme tan vivo (Santamarta, 2011, pág. 89)

La letra alude a la relación de Marina Abramović con la muerte y a sus sentimientos autodestructivos.

En esta escena se fusionan el minimalismo de la poética de Wilson, que estiliza el sentimiento de mortalidad gracias a la ironía, con la performatividad ante el peligro de Abramović y la composición de Hegarty y Basinsky repetitiva lenta y profunda, el objetivo de escenificación de la escena es inducir al espectador a reflexionar sobre la muerte.

Escena A 8. “El manzano verde”

La escena comienza con Svetlana Spajić y su grupo cantando fuera de escena *Oj Jabuko Zelenico*, (*Oh mi verde manzano*), la escenografía es una estilización de la historia del *Performance art* y la vanguardia artística del siglo XX. Una escalera metálica negra ocupa el centro del escenario, un columpio y grandes tubos de neón, cuelgan del escenario. El tema de la escena es el autodescubrimiento de Abramović, como artista.

Distintos personajes entran lentamente en el escenario, con un diseño de vestuario que recuerda cada uno a una etapa distinta del arte contemporáneo, el movimiento Dada, el surrealismo, el arte conceptual, el expresionismo, y el simbolismo. Los personajes se van desplazando lentamente sobre el escenario con movimientos coreografiados, característica habitual en la poética de Wilson.

Figura 10

Puesta en escena de “El manzano verde”.



Nota: en “El manzano verde”, Wilson y Abramović homenajean al arte contemporáneo, especialmente al *Performance Art*. Destaca el trabajo de iluminación, que crea un *tableaux* colorista con imágenes monocromáticas.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

Wilson despliega toda su poética en esta escena simbólica de crecimiento y ruptura de Abramović con su pasado. El movimiento ralentizado, la escenografía minimalista, los actores caracterizados de forma simbólica y expresionista. En la puesta en escena destaca el uso del color. Alternativamente va iluminando a cada uno de los personajes con un tono distinto, formando un *tableau vivaux* colorista, compuesto por figuras monocromáticas. El color es un elemento muy importante en la poética de Wilson, como explica Valiente, en *Robert Wilson* (2005) “El vestuario y la iluminación muestran los efectos del color, mientras que la simpleza del decorado permite mostrar el cromatismo de los actores” (Valente, 2005, pág. 43).

Sobre el ciclorama transformado en pantalla, se proyectan las siguientes video performances realizadas por miembros del elenco: *Fabulous Marina*, de Ivan Civic, (figura 49), *Yellow 2008* y *Medea 2001*, de Amanda Coogan, *Cocksure*, por Andrew Gilchrist, *Miss Every Evening*, de Carlos Soto, y *Stair Failling* por Kira o’Reilly.

Al finalizar la canción *Oj Jabuko Zelenico*, (*Oh mi verde manzano*), interpretada por Spajić, Dafoe proclama un manifiesto irónico sobre el arte, a continuación, se reproduce este manifiesto:

Un artista no debería mentirse a sí mismo o a otros

Un artista no debería robar ideas de otros artistas

Un artista no debería matar a otros seres humanos

Un artista no debería hacer de sí mismo un ídolo

Un artista no debería enamorarse de otro artista

Un artista debería ser erótico

Un artista no debería deprimirse

Un artista no debería suicidarse

Un artista no debería tener el control sobre su vida (Santamarta, 2011, pág. 87)

La escena finaliza con la interpretación de Hegarty de la canción *¡El corte!*, el tema de la canción es el próximo cambio de vida de Abramović, al partir su tierra natal:

¡El corte en su cara

La sangre debajo de su falda

Una fuente roja me lleva

Hacia mi destino

El Corte en el cielo!

Fuera quedan los ojos de padre

Inmersión profunda en la nieve

El Corte de su rostro

Portal de nuestra raza

Suspiros desdeñados de majestuosidad

¡Por ese Corte! ¡Por ese Corte! ¡Ese Corte! ¡Ese Corte! (Santamarta, 2011, pág. 95)

Esta escena tiene una gran carga emocional para Abramović, mientras suena *Oh mi verde manzano*, se está despidiendo de Serbia, al mismo tiempo que descubre el arte y a sí misma como artista. Como su poética está basada en su propia experiencia la escena está cargada de vivencias y emociones que se reflejaron en su expresión artística.

4.1.3.2. Segundo acto o Parte B

Esta segunda parte abarca su etapa como artista internacional con las contradicciones, traumas y problemas, que aparecen en este periodo de su vida.

Escena B 1. “La Gran Muralla”

Esta escena recrea la pieza *The Lovers: The Great Wall Walk*²¹ (1988), *performance* con la que Abramović y Ulay, finalizaron su relación artística y sentimental.

La puesta en escena de Wilson resuelve la narrativa con brillantez, aplicando el minimalismo, sugiere La Gran Muralla China, tiñendo de color gris piedra el ciclorama, y la convierte en un símbolo. En un escenario vacío, los lentos movimientos coreografiados de los personajes transforman el acto físico de la caminata por La Gran Muralla en un ritual, los personajes están iluminados de forma lateral y cenital con poca intensidad, con esto Wilson potencian el efecto de trascendencia y suspensión del tiempo de la escena.

Figura 11

Puesta en escena de “La Gran Muralla”



Nota: en esta escena Dafoe interpreta al artista Ulay, pareja sentimental de Abramović, desde 1976 hasta 1988.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

²¹ Fue un viaje que comenzó en el desierto de Australia Central, entre 1980 y 1981, cuando a Ulay se le ocurrió la idea de recorrer la Gran Muralla China, y Marina aprovechó su potencial mítico. En cierto modo, el viaje había comenzado incluso antes, en el verano de 1976 (...). Ahora, en su última actuación después de doce años juntos, en cierto sentido estaban volviendo a presentar esa primera pieza en cámara lenta y en una escala tremendamente enorme. (Westcott, 2010, pág.77)

La melancólica canción *Empatía*, compuesta e interpretada por Hegarty, alienta la emotividad de la separación, convirtiéndose en un elemento catártico de la representación.

Escena B 2: “Mentiras, mentiras, mentiras”

Dafoe vestido de partisano, va eligiendo, en su espacio archivador, entre montones de hojas de periódico arrugadas que forman pilas, en cada una de ellas lee un acontecimiento destacado de la vida de Abramović entre los años 1989 Y 2010, detrás de él Svjetlana Spajić canta, en el centro del escenario vacío, la canción *Monte Cer y Herzegovina*. Mientras tanto la cantante ejecuta un baile del folklore serbio y es rodeada por actores vestidos como partisanos que ondean enormes banderas blancas y la acompañan en la coreografía. Cuando Spajić finaliza su interpretación, Abramović entra en el escenario montada sobre un gran caballo construido de forma esquemática, con vigas de madera, objeto que evoca los caballitos de madera de los juegos infantiles. La escena es un homenaje a su Serbia natal, a sus padres partisanos y a su infancia.²²

Figura 12

Puesta en escena de “Mentiras, mentiras, mentiras”.



Nota: en “Mentiras, mentiras, mentiras”, Spajić canta *Monte Cer y Herzegovina*, rodeada de partisanos, en este momento de la escena, el diseño de iluminación focaliza a la cantante y recorta la silueta de los soldados.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

²² En Yugoslavia, al cumplir los siete años, te convertías en «pionero» del Partido. Te obsequiaban con una bufanda roja para cubrir tu cuello, la cual debías planchar y siempre tener junto a tu cama. Aprendimos a marchar y a cantar himnos comunistas y a creer en el futuro de nuestro país y demás. (Abramović, 2020, pág.11)

Spajić y los partisanos se retiran y entra Hegarty, con el mismo vestuario de las escenas anteriores canta, de pie sin moverse, la canción *Cortaré el mundo*, con Marina Abramović sentada a su lado. En el fondo del escenario, figuras recortadas en negro por la iluminación ejecutan acciones relacionadas a la letra de la canción:

Mis ojos son coral , absorbiendo tus sueños

Mi corazón es un archivo de escenas peligrosas

Mi piel es una superficie para empujarla hasta el extremo

Pero, ¿Cuándo me daré la vuelta y cortaré el Mundo? (Santamarta, 2011, pág. 101)

Hegarty y el resto de los personajes se retiran del escenario y Abramović se queda sola en escena para interpretar la canción *Sal en mis heridas*.

Wilson muestra su capacidad para construir con la luz. Sobre un escenario vacío, utiliza distintos grados de intensidad en la luminosidad del ciclorama, llevándolo a su máxima intensidad lumínica, nos sitúa en la soleada Serbia. Cuando Hegarty canta *Cortaré el mundo*, disminuye la luminosidad para crear un ambiente más adecuado a su música.

Escena B 3. “La casita”

Los temas de esta escena son, las crisis artísticas que sufrió la artista en su madurez, y las contradicciones y rupturas sentimentales que aparecieron en su vida cuando se convirtió en una artista de éxito internacional. El escenario está vacío, iluminado con tonos suaves y el ciclorama con colores azules fríos, un espectacular mar de niebla realizado con hielo seco (dióxido de carbono CO₂), se despliega por el suelo del escenario. De un lateral aparece, *La casita*, una estructura minimalista, con líneas esquemáticas, que simboliza una pequeña casa que navega sobre el mar, recostada sobre ella se sitúa Abramović, unos ángeles apoyados en unas altas y estilizadas vigas se alzan sobre el escenario a ambos lados. Es una evocación simbólica de la *performance*, *La Casa con vistas sobre el Océano*, (2002), uno de los mayores éxitos internacionales de Abramović, la artista aparece recostada sobre *La casita* con un vestido rojo, que recuerda al que llevó durante otra de sus performances de gran éxito de crítica y público *The Artist is present*, (2011). Dafoe en ropa interior narra el texto de la escena:

Siento que operan en mí fuerzas desconocidas. Voy rodando

Por la carretera. Mi cuerpo gira como una rueda, sin que yo lo controle.

Estoy consciente e inconsciente al mismo tiempo. (Santamarta, 2011, pág. 105)

El diseño de iluminación de Wilson presenta tonos suaves, es una evocación del mar. *La casita*, es un objeto característico en la poética de Wilson, además de director de escena y escenógrafo, es escultor. Este es un objeto minimalista, formado por una estructura muy sencilla, Morey & Pardo en *Robert Wilson*, (2003), explican la importancia que tiene este elemento escénico en la poética del director:

Las casas son consideradas como «espacios mentales» —espacios que son entonces «una manera de pensar», es decir, un ver que es al mismo tiempo un experimentar. Las casas se identifican como lugares a recorrer, lugares que instituyen distintos itinerarios. En las casas se asiste a la encrucijada de las dos líneas, del tiempo y del espacio. En ellas se habla, o se sueña. A través de sus ventanas otros espacios surgen y transforman el espacio interno. (Morey & Pardo, 2003 pág. 84)

Figura 13

Puesta en escena de “La casita”



Nota: diseño escenográfico de “La casita”, un espectacular mar de nubes inunda el escenario, mientras la iluminación focaliza a Abramović, recostada sobre *La casita* y recorta la silueta de Dafoe en negro.

Fuente: Netflix.

Cuando Dafoe interpreta el tema compuesto por Hegarty, *Canción de Willem*, el ciclorama y la iluminación se oscurecen, un foco de cañón destaca su interpretación y potencia el dramatismo de la letra de Hegarty, (figura 62). Se reproduce la tercera estrofa:

¿Por qué tienes que hacerte daño?

¿Tienes hambre por mí?

¿Estás comiendo mi culpa?

¿O te alimenta este Dolor?

Te espero todas las noches (Santamarta, 2011, pág. 107)

Epílogo, “Funeral”

The Life and Death of Marina Abramović es una función especular, la primera escena de la ópera, Prólogo: “Funeral”, encuentra su continuidad en la escena final o epílogo, también denominado “Funeral”. La ópera tiene estructura circular, Wilson lo comenta en el documental dirigido por Giada Colagrande (2012) “Entonces se empieza con su muerte y se termina con ella para que enmarque toda la velada. Nos da la oportunidad de mirar atrás como una reflexión de esta vida”. (Colagrande, 2012, 50:50).

En el escenario, aparece Spajić acompañada de tres miembros de su agrupación musical, junto a tres representaciones de Marina Abramović: la propia artista y dos figurantes que portan máscaras que replican su rostro. Las tres figuras comparten un mismo peinado y visten amplios camisones blancos, evocando una imagen angelical y espectral.

Mientras Spajić y su conjunto interpretan la pieza musical *La blanca Paloma*, el escenario se ilumina intensamente, con el ciclorama reforzando la sensación de luz diurna. Al concluir la interpretación de Spajić, la iluminación cambia drásticamente, sumiendo el escenario en penumbra para simular nocturnidad. En ese momento, una luz blanca se proyecta sobre unas telas reflectantes situadas en el suelo, simulan la silueta bidimensional de tres ataúdes blancos. Cuando Hegarty entona la canción *Volcán de nieve*, compuesta por él mismo y Oren Bloedow, las tres representaciones de Abramović son elevadas mediante arneses, marcando el cierre de la ópera.

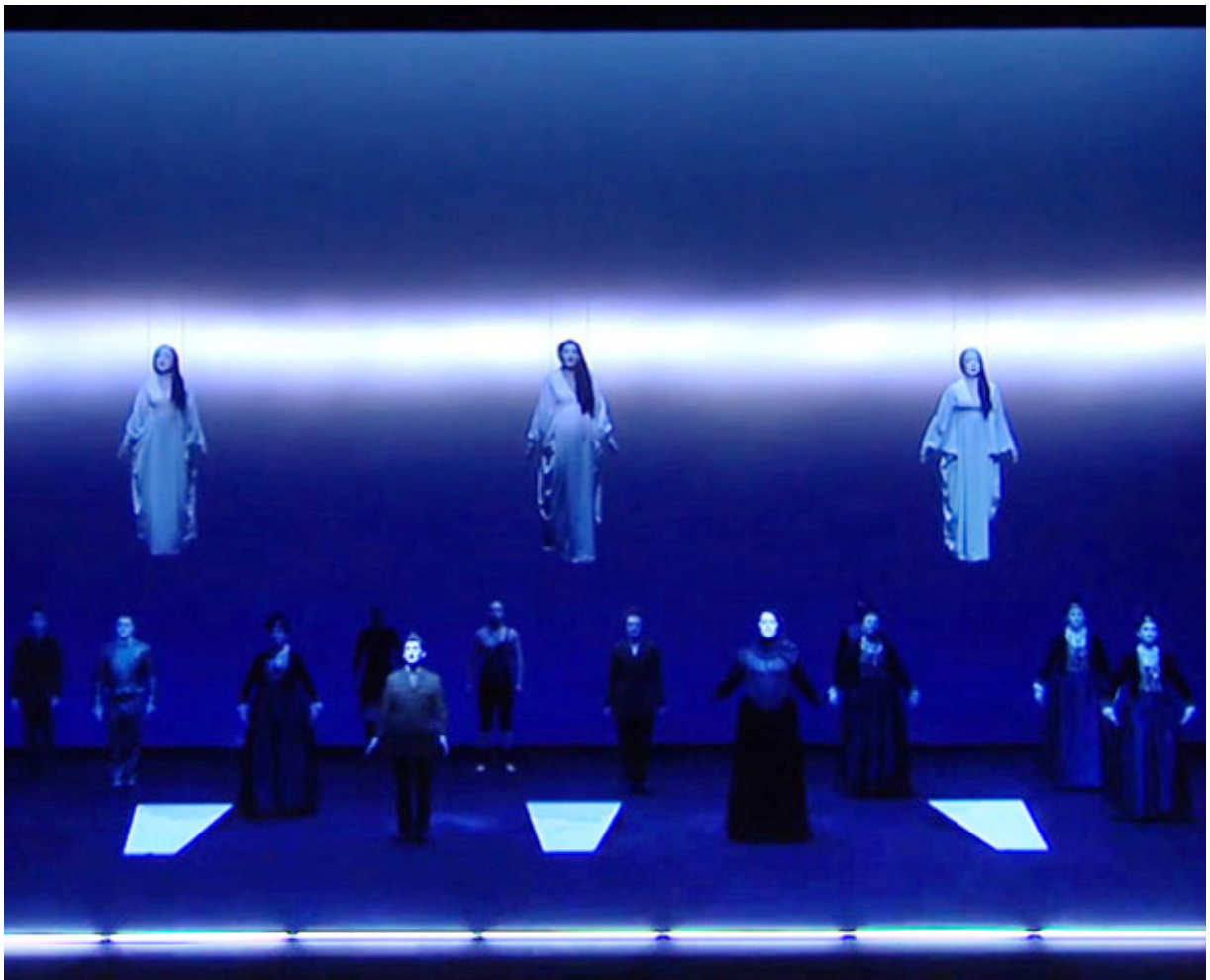
En la escena final de la ópera *The Life and Death of Marina Abramović*, Wilson desarrolla, en la misma línea de toda la obra, una poética presentacional, combina elementos

visuales, sonoros y oníricos, para evocar en el público una experiencia emocional y reflexiva. La escena, aborda los temas principales de la obra, la muerte y el dolor.

Las tres representaciones de Abramović, establecen una multiplicidad de la identidad de la performer que se puede interpretar como una reflexión sobre la fragmentación de la personalidad de la artista serbia. Wilson al presentar tres figuras como entidades etéreas, alude a una imagen asociada con la pureza, la muerte y la trascendencia.

Figura 14

Puesta en escena de, Epílogo, "Funeral"



Nota: diseño escenográfico de, Epílogo, "Funeral", mientras Hegarty interpreta, *Volcán de nieve*, tres representaciones de Abramović ascienden, aseguradas con arneses. Está es el último *tableaux* de la ópera.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

El diseño de iluminación que, al principio de la escena, simula la luz diurna gracias a la luminosidad del ciclorama, crea un contraste con el cambio hacia la penumbra. Esta evolución

lumínica es una metáfora, la luz diurna representa la vida y la penumbra la muerte. La proyección de las siluetas de tres ataúdes sobre el suelo, introduce también el simbolismo de la muerte. Este recurso visual, combinado con la interpretación de *Volcán de nieve* por Hegarty, crea una atmósfera emocional para el ascenso final de las tres figuras de Abramović, mediante arneses.

Este ascenso, que concluye la narrativa de la ópera, es una clara representación simbólica de la trascendencia del espíritu humano. La interacción de los elementos visuales, máscaras, vestimenta, iluminación, y las siluetas de los ataúdes, propuestos por Wilson y Abramović, y los sonoros, la música de Spajić y Hegarty, crean una experiencia sensorial, que invita al espectador a reflexionar sobre la muerte.

5. Conclusiones

1. La conclusión que se extrae del análisis de la obra, a partir del objetivo principal del estudio, (analizar la confluencia de poéticas), es que la poética presentacional desplegada por Wilson en la puesta en escena, ofrece un nuevo punto de vista sobre la biografía de Abramović, a través del distanciamiento estético, modera la poética de la performer, basada en elementos narrativos trágicos, como la exploración de los límites del cuerpo, la mente y su resistencia al dolor físico.

Wilson, con su énfasis en el minimalismo, la composición visual, el ritmo lento en los movimientos actorales y la ironía, transforma los momentos dolorosos de la vida de Abramović en poemas visuales que desdramatizan sus vivencias. La música melancólica de Hegarty, amplifica la intensidad de las composiciones visuales de Wilson y suaviza la crudeza de la poética de Abramović.

El director crea un contrapunto entre su poética y la de la artista serbia con elementos humorísticos, gestualidad artificial y colores saturados, que desdramatizan su dolor. Como ejemplo, Wilson recrea performances icónicas de la performer, como *Rhythm 0*, a través del simbolismo estiliza su dolor y permite que su obra trascienda el relato personal, convirtiéndola en una reflexión universal sobre la fragilidad humana y la capacidad del arte para sublimar el sufrimiento.

2. Respecto al primero de los objetivos secundarios, se ha podido determinar el grado de influencia recíproca entre los creadores del espectáculo. El análisis de la obra muestra

como Wilson adaptó su lenguaje teatral, (que no es el elemento central de su poética), para incorporar elementos narrativos biográficos de Abramović, esto implicó un giro hacia una mayor literalidad en su estilo.

La expresión artística de Abramović, también fue condicionada por la puesta en escena de Wilson, asumió un rol interpretativo opuesto a la poética performativa habitual en su carrera artística.

Bajo la dirección de Wilson la performer, pudo dialogar con el tiempo escénico estructurado por el director y consiguió interactuar con un elenco de actores profesionales, incluyendo a Dafoe, que con su interpretación como narrador aportó la dimensión teatral convencional.

Hegarty como director musical, amplió su dimensión como compositor, al integrar en su poética arreglos orquestales, electrónicos, y otros elementos del espacio sonoro, que interactúan con la poética de Wilson. La influencia recíproca entre los tres creadores enriqueció la obra, y constató su capacidad de superar su expresión artística habitual.

3. Se pudo determinar que esta obra se enclava dentro del género de la ópera contemporánea.

The Life and Death of Marina Abramović, no se encasilla en la categoría de ópera tradicional por estructura no lineal y su interdisciplinariedad. Sin embargo, conserva elementos que la enlazan con la ópera convencional, como el uso narrativo de la voz cantada en una estructura musical. El análisis concluye que la obra se inscribe en el contexto de la ópera contemporánea que redefine el género, alineándose con producciones como *Einstein on the Beach* del propio Wilson.

El estudio ha servido para comprobar que este encuentro de creadores artísticos suma interés y fuerza al discurso del espectáculo cuyo tema fundamental, es el reclamo a la reflexión del espectador sobre su propia existencia, la importancia de sus recuerdos y la conciencia sobre el dolor de lo vivido.

6. Limitaciones y Prospectiva

6.1. Limitaciones del estudio

Este estudio se ha centrado en el análisis de las poéticas de los creadores y cómo se refleja en la escenificación de *The Life and Death of Marina Abramović*. Sin embargo, ha presentado una serie de limitaciones.

La falta de fuentes primarias del proceso, al no existir un libreto de la ópera no se ha tenido acceso a notas de dirección ni documentación del proceso de creación, lo que hubiera permitido una aproximación más profunda desde la perspectiva de los creadores involucrados.

Un enfoque principalmente estético-estilístico de la puesta en escena sin abordar en profundidad otros marcos analíticos posibles, como el análisis de recepción, el enfoque sociológico o el estudio psicoanalítico de la construcción de la identidad escénica.

6.2. Prospectiva

A partir de las conclusiones extraídas, se abren algunas líneas de investigación que podrían ampliar este estudio.

Analizar la recepción crítica y el impacto que tuvo en el público considerando la singularidad de su lenguaje escénico y su mezcla entre teatro, ópera y *performance*.

Abordar estudios comparativos con otras óperas contemporáneas para conocer las tendencias actuales del género.

La escenificación de la autobiografía Marina Abramović ofrece una vía fructífera para abordar cuestiones de género, identidad, representación del cuerpo femenino y construcción de narrativas autobiográficas en el teatro contemporáneo.

Las intersecciones entre el lenguaje teatral y del *performance art*. Dada la trayectoria de Marina Abramović sería interesante estudiar cómo esta obra traduce su práctica artística performativa al lenguaje teatral.

Referencias bibliográficas

- Abramovic, M. (1998). *Performing Body*. Milán: Charta Edizioni.
- Abramovic, M. (2004). The Biography Remix. *The Biography Remix*. Avignon, Francia: Festival de Avignon.
- Abramovic, M. (Dirección). (2012). *Marina Abramovic: The Artist is Present* [Película].
- Abramovic, M. (2016). *Derribando muros: memorias*. Barcelona: Malpaso ediciones.
- Amato, A. (2024). *Infobae*. Obtenido de Infobae:
<https://www.infobae.com/historias/2024/12/01/la-artista-que-estuvo-cerca-de-la-muerte-en-una-performance-en-la-que-intento-exponer-el-mal-que-anida-en-los-sereshumanos/>
- Brecht, S. (1978). *The Theatre of Visions*. Nueva York.
- Bríoclásica. (12 de Abril de 2012). *Vida y Muerte de Marina Abramovic*. Obtenido de brioclasica.es: <https://www.brioclasica.es>
- Canfield, C. (1991). *El arte de la dirección escénica*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Colagrande, G. (Dirección). (2012). *Vida y muerte de Marina Abramovic de Bob Wilson* [Película].
- Colette, C. (2010). Marina's Due. *afterimage*, 29-30.
- Cué, E. (25 de 11 de 2018). *ABC Cultura*. Obtenido de Robert Wilson: «El tiempo es algo intelectual, lo único constante es el cambio»: https://www.abc.es/cultura/abci-robert-wilson-tiempo-algo-intelectual-unico-constante-cambio-201811250220_noticia.html
- euphonico. (24 de 9 de 2024). (l. m. ANOHNI, Productor) Obtenido de euphonico.com: <https://euphonico.com/anohni-legado-musical-y-voz-del-activismo-social-ambiental-y-de-genero/>
- Frieling, R. (1993). *Abramovic, Marina; Atlas, Charles «The Biography»*. Obtenido de <http://www.medienkunstnetz.de>

- Gaviña, S. (10 de 04 de 2012). *Wilson y Abramovic levantan un castillo poético sobre el dolor de Abramovic*. Obtenido de abc.es: <https://www.abc.es/cultura/musica/abci-marina-abramovich-estreno-teatro->
- Haïland, T. (2011). *One day in the life of Robert Wilson's. The Life and Death of Marina Abramovic*. Los Angeles: Hailand books.
- Holmberg, A. (1988). A conversation with Robert Wilson and Heiner Muller. *Modern Drama*, XXXI(3), 79-79.
- Holmberg, A. (1996). The Theatre of Robert Wilson. En A. Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson* (págs. 1-8). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hormigón, J. A. (1991). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena en España.
- Kaplan, J. A. (1999). Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic. *Art Journal*, 6-21.
- Laub, M. A. (2004). *The Biography Remix*. Avignon: Festival d'Avignon.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Nueva York: Routledge.
- López Antuñano, J. G. (2012). Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación. *Nueva revista de política cultura y arte*, 7-8.
- Martínez, A. L. (2022). Las 'performances' perturbadoras de Marina Abramovic. *El Grito/El Confidencial*.
- Moleón, M. (12 de 05 de 2021). *La turbulenta infancia de Marina Abramović: pies planos, nariz infinita y abandono Los complejos tempranos y la autoritaria figura de su padre marcaron el devenir de la artista serbia*. Obtenido de La Razón Cultura: <https://www.larazon.es/cultura/20210512/mdfkupqdgzc23j5hlbhawrhxia.html>
- Montemayor, A. (10 de octubre de 2018). *La luz, elemento dramático en la obra de Robert Wilson*. Obtenido de iluminet Revista de iluminación: <https://iluminet.com/luz-dramaturgia-robert-wilson/>
- Morey, M., & Pardo, C. (2003). *Robert Wilson*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Real Academia Española . (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid, España: Real Academia Española .

- Richards, M. (2010). *Marina Abramovic*. New York: Routledge.
- Rosado, B. G. (2012). *Marina Abramovic frente al espejo de Bob Wilson*. Obtenido de El Español: <https://www.elspanol.com/elcultural/escenarios/musica/20120330/marina-abramovic-frente-espejo-bob-wilson>
- Sadie, S. (2011). *Atlas ilustrado de la ópera*. Madrid: Susaeta Ediciones.
- Santamarta, D. C. (2011). *The Life and Death of Marina Abramovic*. Madrid: Fundación de Teatro Lírico. Teatro Real.
- Shevtsova, M. (2007). *Robert Wilson*. New York: Routledge.
- Soda, F. (2009). "Robert Wilson, entrevista exclusiva con un clásico de la dirección escénica". *Ópera actual* (121), 30-30.
- Talijancic, I. (25 de Diciembre de 2013). *Glossing over The Balkans: The Life and Death of Marina Abramović*. Obtenido de bachtrack.com: https://bachtrack.com/de_DE/review-dec-2013-life-and-death-marina-abramovic-new-york/amp=1
- Teatro Real. (2012). *Marina Abramovic por Marina Abramovic*. Obtenido de [www.teatroreal.es](https://www.teatroreal.es/es/noticia/marina-abramovic-marina-abramovic): <https://www.teatroreal.es/es/noticia/marina-abramovic-marina-abramovic>
- Teatro Real. (2025). *BLOG ¿Qué tipos de óperas existen?* Obtenido de [www.teatroreal.es](https://www.teatroreal.es/es/blog/que-tipos-operas-existen): <https://www.teatroreal.es/es/blog/que-tipos-operas-existen>
- Trujillo, C. (8 de 9 de 2020). *Repasamos la evolución de Antony Hegarty a Anohni*. Obtenido de Lumière Noir Musique: <https://lumierenoiremusique.wordpress.com/2020/09/08/anohni/>
- Valiente, P. (2005). *Robert Wilson. Arte Escénico Planetario*. Ciudad Real: Ñaque.
- Verdu, D. (19 de Abril de 2012). Choque de trenes en el Teatro Real. *El País*, pág. 33.
- Westcott, J. (2010). *When Marina Abramovic Dies. A Biography*. London: The Mit Press.
- Wilson, R. (29 de 06 de 1995). Entrevista a Robert Wilson. (C. Rose, Entrevistador)
- Wilson, R. (Dirección). (2007). *Absolute Wilson* [Película].

Wulffen, T. (1994). *Réflexions sur la Biographie de Marina Abramović*. Osfildern,: Hatje Cantz Verlag.

Ziriza, C. P. (8 de 6 de 2016). *De Antony a Anohni: El fascinante viaje de la crisálida neoyorquina*. Obtenido de El Hype Culture & entertainment magazine: <https://elhype.com/antony-anohni-fascinante-viaje-la-crisalida-neoyorquina/>

Anexo A.



Figura 15

Portada del programa de mano de la representación en el Teatro Real, Madrid, 2012.

Fuente: elaboración propia.

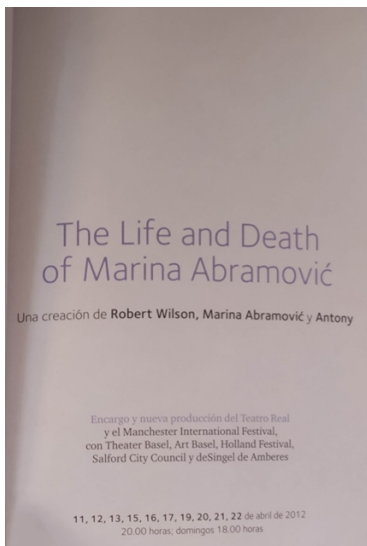


Figura 16

Página 5, del programa de mano de la representación en el Teatro Real, Madrid, 2012.

Nota: en la página 5 del programa de mano que se repartió durante la representación de la ópera en el Teatro Real de Madrid, se acredita que los creadores de la ópera son: Robert Wilson, Marina Abramovic y Antony Hegarty.

Fuente: elaboración propia.



Figura 17

Exposición, Marina Abramović Performative Video Works, Oviedo, 2021.

Fuente: La Nueva España



Figura 18

Turandot (Puccini), dirigida por Robert Wilson, Teatro Real, Madrid, 2019.

Nota: Turandot, una de las óperas del repertorio clásico, dirigida por Wilson.

Fuente: El País



Figura 19

Einstein on the beach, de Robert Wilson, Nueva York, 1984.

Nota: esta es la primera ópera contemporánea dirigida por Wilson, se aprecia como algunas de las características de su poética, como el minimalismo se acentuarán en la evolución de su carrera artística.

Fuente: Robert Wilson.com



Figura 20

Detalle de la ópera, *The sandman*, dirigida por Wilson. Ruhrfestspiele Festival, Alemania, 2017.

Nota: este es un ejemplo del movimiento autómatas del actor, característica de la poética de Wilson.

Fuente: Robert Wilson.com



Figura 21

Robert Wilson durante los ensayos de la ópera en Mánchester, 2011.

Fuente: Tim Haíland

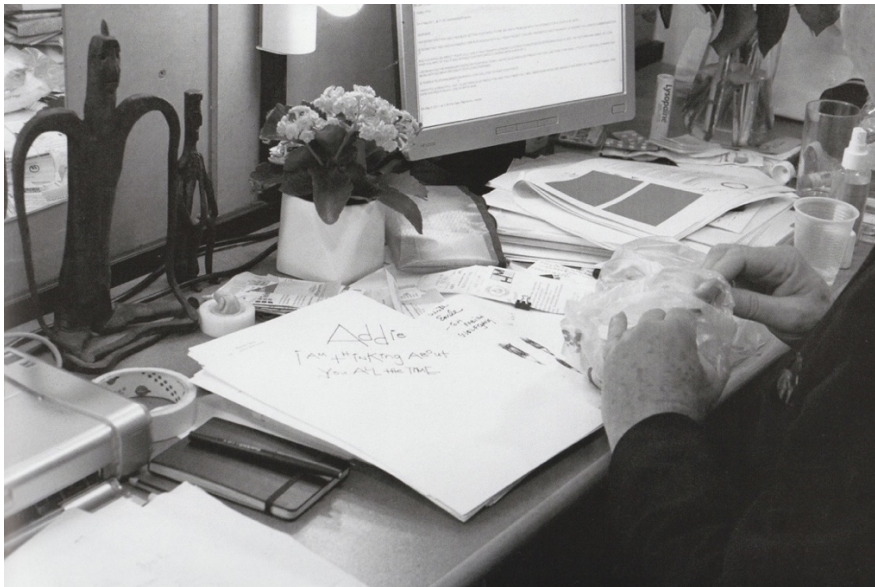


Figura 22

Robert Wilson creando su libro Visual para la ópera. Mánchester, 2011.

Nota: en la imagen vemos como Wilson realiza su libro visual, combina textos, dibujos y fotografías, este proceso es el primer paso en la creación de sus óperas.

Fuente: Tim Haíland.



Figura 23

Ópera, The black rider, por Robert Wilson y Tom Waits. Hamburgo, 1991.

Nota: de las cuatro colaboraciones entre Wilson y el cantautor estadounidense, esta ópera es la que más éxito obtuvo.

Fuente: Robert Wilson.com



Figura 24

Danica y Vojo, padres de Marina Abramović.

Nota: los padres de la artista, con uniforme de partisano, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, 1945.

Fuente: Archivo Marina Abramović.



Figura 25

Marina Abramović, realizando la performance, Rhythm 0, Nápoles, Italia, 1974.

Nota: con su cuerpo como elemento de expresión artística, la performer completamente quieta durante seis horas, invitó al público a interactuar con ella usando cualquiera de los 72 elementos dispuestos.

Fuente: Archivo Marina Abramović.



Figura 26

Abramović y Ulay en la performance The artist is present, MoMA, Nueva York, 2010.

Nota: es una de las performances más conocidas de Abramović, durante 736 horas invitó al público a compartir con ella un contacto visual silencioso. Poniendo a prueba los límites de su resistencia física y mental.

Fuente: Archivo MoMA.



Figura 27

Marina Abramović en The Biography Remix, Festival de Avignon, Francia, 2005.

Nota: esta imagen, donde se ve a Abramović elevada por un arnés, refleja como *The Biography Remix*, es un precedente temático y conceptual de la ópera, *The Life and Death of Marina Abramović*.

Fuente: Archivo Festival de Avignon.



Figura 28

Detalle de la escena, Prólogo, "Funeral", Mánchester, 2011.

Fuente: Tim Haíland



Figura 29

Detalle de la escena, Prólogo, "Funeral", Madrid, 2012. (1)

Nota: detalle de la máscara que replica el rostro de Abramović en la primera escena de la ópera.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 30

Detalle de la escena, Prólogo, "Funeral", Madrid, 2012. (2)

Nota: los grandes huesos de vaca que aparecen en esta escena son una referencia a la expresión artística de Abramović, este elemento escénico aparece en alguna de sus *performances* como, *Balkan Baroque*, (1997).

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 31

Ensayo de, Prólogo, "Funeral", Madrid, 2012.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 32

Detalle, del maquillaje de Dafoe en "Rodilludio I", Madrid, 2012.

Nota: el trabajo cosmético está influenciado por el cine y la pintura expresionista. También se aprecian connotaciones del personaje Joker del comic *Batman*, creado por Bob Kane, (1940). Dafoe lleva este maquillaje durante toda la obra.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 33

Escena “La historia de la lavadora”, Madrid, 2012.

Nota: Dafoe, en primer plano narra el texto, al fondo, Abramović interpreta a su madre Danica.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 34

Detalle de la escena “La historia de la lavadora”, Madrid, 2012. (1)

Nota: Nell interpreta a Abramović en su infancia, en la imagen vemos el carácter simbólico del diseño de vestuario del actor, inspirado en el personaje Minnie Mouse de Walt Disney.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 35

Detalle de la escena “La historia de la lavadora”, Madrid, 2012. (2)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 36

Detalle de la escena “La historia de la lavadora”, Madrid, 2012. (3)

Nota: Amanda Coogan interpreta a la abuela de la artista, su diseño de vestuario y caracterización están influenciados por el cine expresionista de F. W. Murnau, (*Nosferatu*, 1922) y R. Wiene (*El gabinete del doctor Caligari*, 1920).

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 37

Detalle de la escena “La historia de la lavadora”, Manchester, 2011.

Nota: en la imagen se aprecia el diseño minimalista de *la lavadora*, este elemento escenográfico adquiere importancia en la escenificación al convertirse en un objeto-actor, una característica de las puestas en escena de Wilson.

Fuente: Tim Haíland



Figura 38

Detalle de la escena “La historia de la nariz grande”, Madrid, 2012.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 39

Detalle de la escena “La historia sobre el hospital”, Madrid, 2012. (1)

Nota: el primer plano permite apreciar el maquillaje y el tocado de la artista, influenciados por las culturas orientales.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 40

Detalle de la escena “La historia sobre el hospital”, Manchester, 2011.

Nota: el muñeco que reposa en los brazos de Abramović, es una réplica de la performer.

Fuente: Tim Haíland



Figura 41

Detalle de la escena “La historia sobre el hospital”, Madrid, 2012. (2)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 42

Puesta en escena de “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (1)

Nota: Abramović, interpretando a su madre, canta con el elenco, la canción, *Los santos ascienden*.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

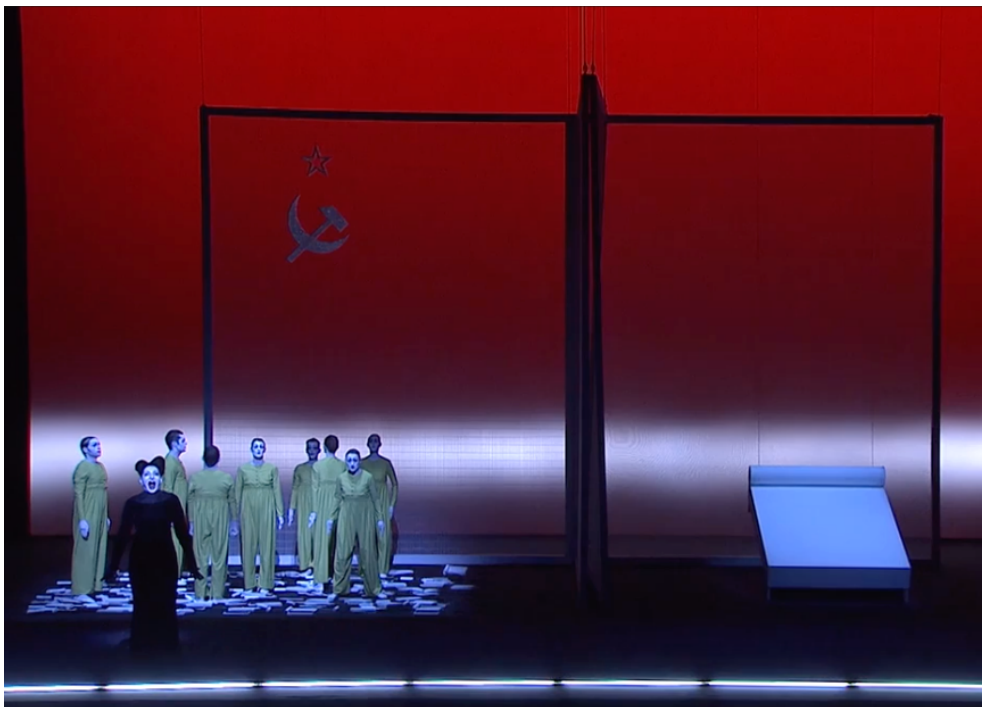


Figura 43

Escena “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (2)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 44

Detalle de la escena “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (1)

Fuente: Netflix.

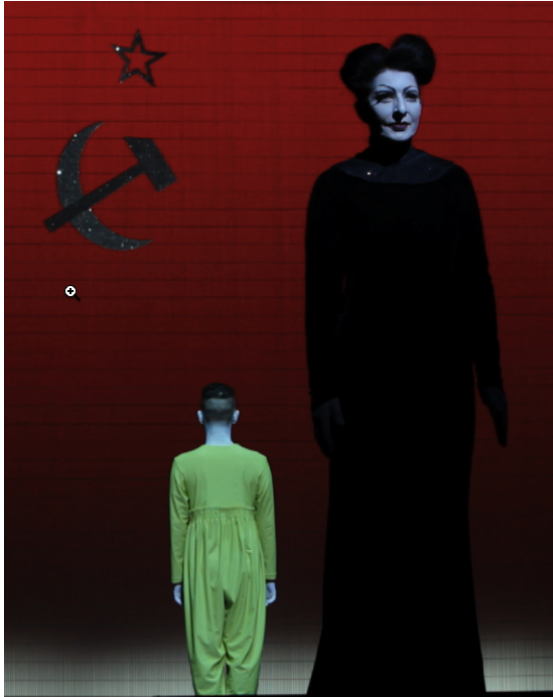


Figura 45

Detalle de la escena “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (2)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 46

Detalle de la escena “La historia sobre su madre y su padre”, Madrid, 2012. (3)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 47

Detalle de la escena “La historia de la ruleta rusa”, Madrid, 2012.

Nota: caracterización grotesca de Dafoe como gánster.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

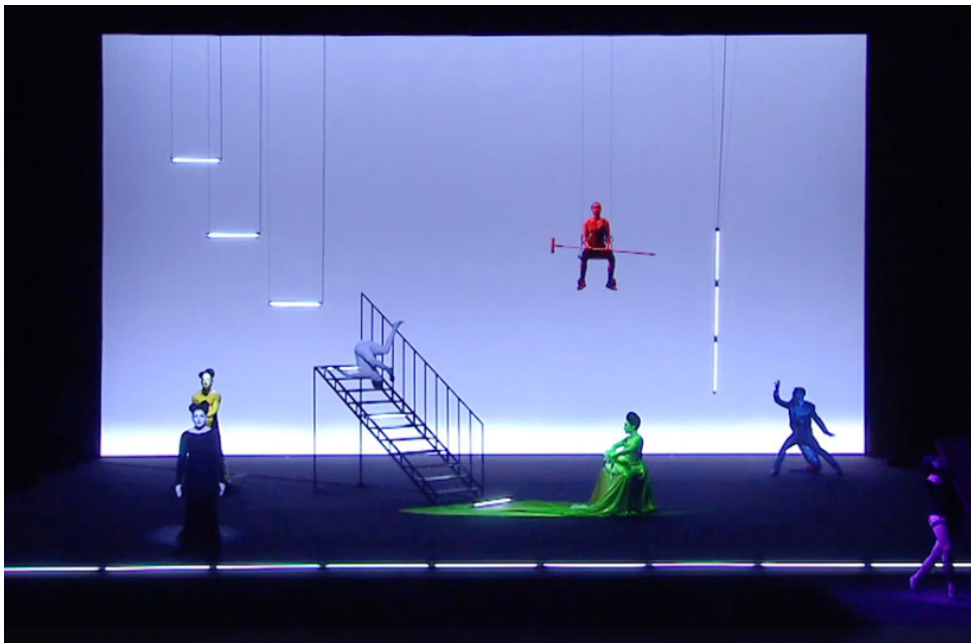


Figura 48

Escena “El manzano verde”, Madrid, 2012. (1)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

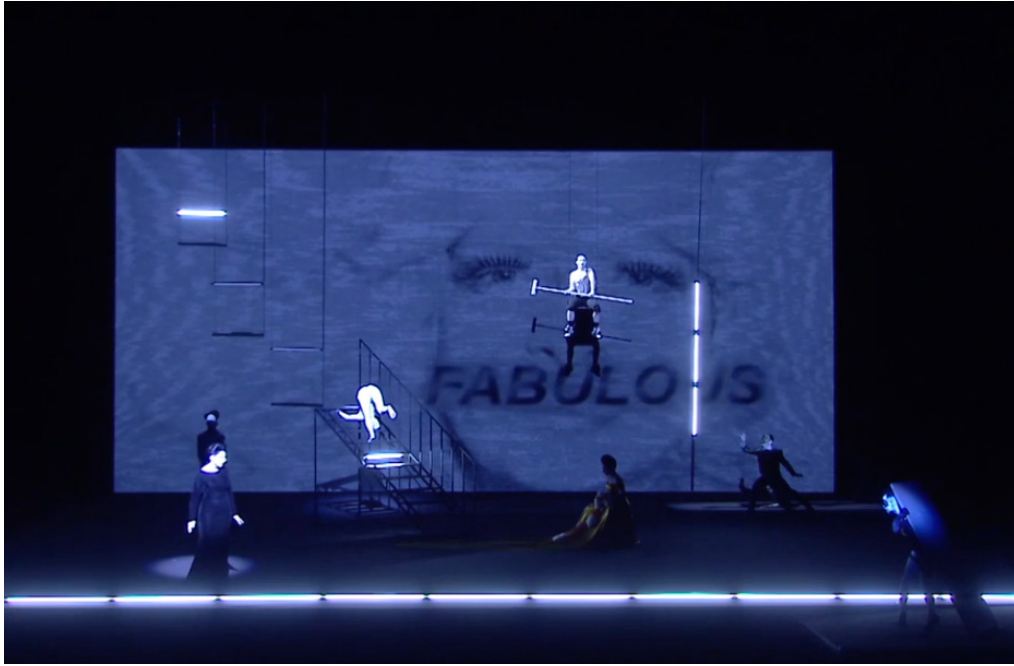


Figura 49

Escena “El manzano verde”, Madrid, 2012. (2)

Nota: en la pantalla se proyecta la *video performance*, *Fabulous Marina*, realizada por el miembro del elenco Ivan Civic.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 50

Detalle de la escena “El manzano verde”, Mánchester, 2011.

Fuente: Tim Haíland



Figura 51

Detalle de la escena “El manzano verde”, Madrid, 2012. (2)

Nota: Dafoe, declama un manifiesto irónico sobre el arte rodeado por el elenco.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 52

Escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (1)

Nota: Spajić, interpreta la canción, *Monte Cer y Herzegovina* y ejecuta una coreografía inspirada en el folklore serbio.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.

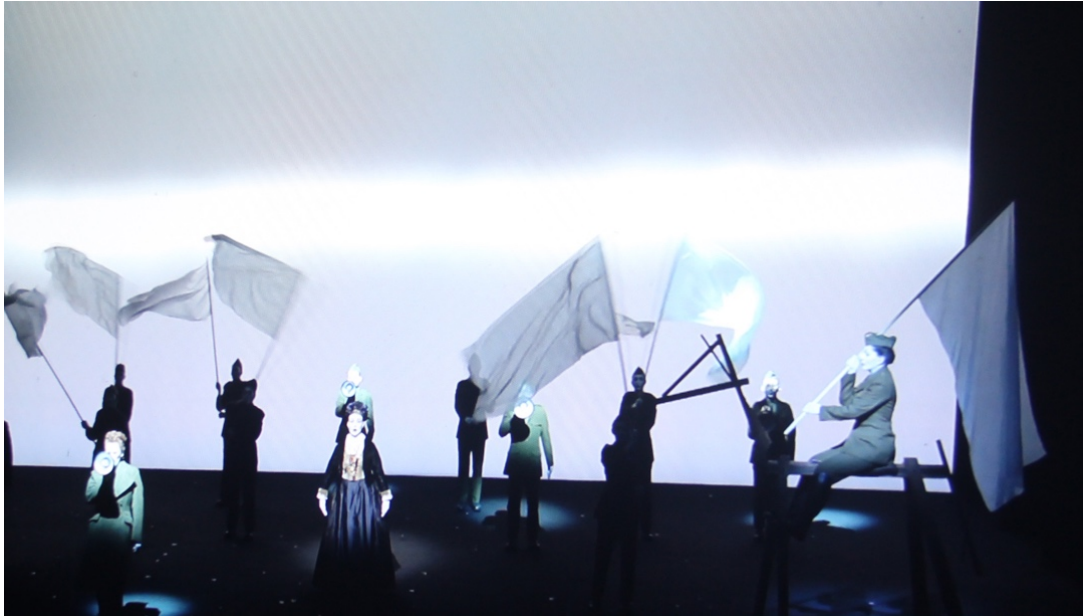


Figura 53

Escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (2)

Nota: Abramović, entra en escena por un lateral del espacio escénico, montada sobre un simbólico caballo de madera.

Fuente: Netflix.



Figura 54

Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (1)

Nota: caracterización y diseño de vestuario de Spajić.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 55

Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (2)

Fuente: Netflix.



Figura 56

Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Mánchester, 2011. (1)

Fuente: Tim Haíland



Figura 57

Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Mánchester, 2011.

Fuente: Tim Haílاند



Figura 58

Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (3)

Nota: Hegarty interpretando la canción, *Cortaré el mundo*.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 59

Detalle de la escena “Mentiras, mentiras, mentiras”, Madrid, 2012. (4)

Fuente: Netflix



Figura 60

Detalle de la escena “La casita”, Madrid, 2012. (1)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 61

Detalle de la escena “La casita”, Madrid, 2012. (2)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 62

Detalle de la escena “La casita”, Madrid, 2012. (3)

Nota: Dafoe interpretando el tema, *Canción de Willem*.

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 63

Detalle de la escena Epílogo, "Funeral", Madrid, 2012. (1)

Fuente: Unidad de producción audiovisual del Teatro Real.



Figura 64

Detalle de la escena, Epílogo, "Funeral", Madrid, 2012. (2)

Fuente: Netflix.



Figura 65

Detalle de la escena, Epílogo "Funeral", Mánchester, 2011.

Fuente: Tim Haíland.



Figura 66

Basinsky, colaborador de Hegarty, en el diseño del espacio sonoro, Madrid, 2012.

Fuente: Netflix.

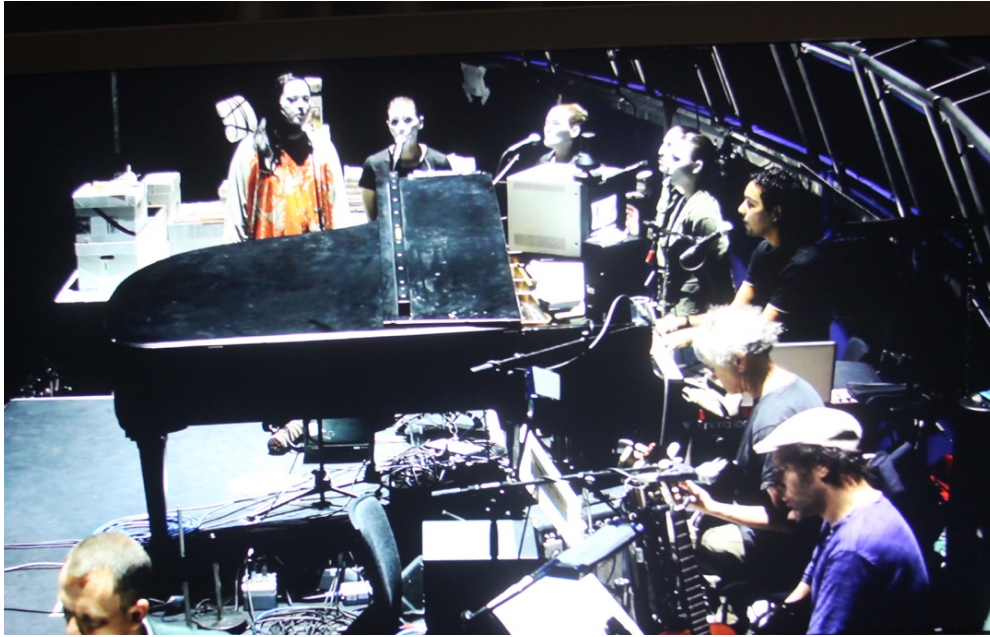


Figura 67

Hegarty, Spajic y su grupo cantando, al fondo de la imagen, Madrid, 2012.

Fuente: Netflix.



Figura 68

Dúo Matmos, colaboradores de Basinsky y Hegarty, Madrid, 2012.

Fuente: Netflix.



Figura 69

Robert Wilson y parte de su equipo durante un ensayo, Madrid, 2012.

Nota: Wilson con un micrófono en la mano imparte instrucciones durante un ensayo de la ópera el Teatro Real de Madrid.

Fuente: Netflix.

Anexo B

FICHA TÉCNICA:

The Life and Death of Marina Abramovic, en el Teatro Real de Madrid.

Título: *The Life and Death of Marina Abramovic*.

Estreno:

Encargo y producción del Teatro Real de Madrid, en colaboración con el Festival Internacional de Teatro de Manchester.

Estreno mundial: Festival Internacional de Manchester, verano de 2011.

Estreno en Madrid: Teatro Real, abril de 2012

(funciones del 11 al 22 de abril de 2012).

Creadores:

Concepto y creación: Marina Abramovic, Robert Wilson y Antony Hegarty

Director de escena y escenógrafo: Robert Wilson

Texto: Robert Wilson, Marina Abramovic y Antony Hegarty

Figurista: Jacques Reynaud

Iluminador: A.J. Weissbard

Música:

Director musical: Antony Hegarty

Compositores:

Antony Hegarty

William Basinski

Dúo Matmos

Svetlana Spajic

Actores, Cantantes y Bailarines:

Marina Abramovic

Willem Dafoe

Antony Hegarty

Ivan Civic

Amanda Coogan

Andrew Gilchrist

Elke Luyten

Kira O'Reilly

Tony Rizzi

Carlos Soto

Svetlana Spajic

Svetlana Spajic Group

Orquesta:

Orquesta Titular del Teatro Real, dirigida por Pedro Halffter

(en las funciones de Madrid, 2012).