

# Entre la escena y la pantalla. Aproximaciones a la intermedialidad en la obra de Robert Lepage

Bértold Salas Murillo  
Universidad Laval, Canadá  
Bertold.salas-murillo.1@ulaval.ca

**Recibido:** 11 de febrero de 2015. **Aprobado:** 5 de mayo de 2015.

## Resumen

Se recurre a la obra del creador canadiense Robert Lepage (Quebec, 1957), para mostrar la pertinencia de la perspectiva intermedial en el análisis de las producciones culturales contemporáneas. La intermedialidad aboga por el examen inmanente de las operaciones de mediación y de intercambio que tienen lugar durante el encuentro de diferentes sustancias y que dan pie a los fenómenos de significación. En su cuestionamiento de la identidad, la intermedialidad antepone al escrutinio del texto y de la representación, el de la materia y de las relaciones que esta establece. El trabajo de Lepage, un creador escénico y audiovisual que ha dirigido obras de teatro y de ópera, espectáculos musicales y circenses y largometrajes de ficción, no solamente es adecuado para un análisis desde la perspectiva intermedial, sino que contiene él mismo una reflexión en torno a la intermedialidad característica de las sociedades contemporáneas.

**Palabras claves:** Robert Lepage, intermedialidad, escena, pantalla, identidad.

## Abstract

The Canadian Robert Lepage's creations are pertinent to analyse contemporary productions. The intermediality approach aims to question the operations of mediation and the interchange that takes place when different substances meet and give the possibility to the phenomena of signification. By questioning the identity, intermediality approach studies texts and its representation, matter, and relations established. Lepage's work includes drama and audio-visual creations, the direction of musicals and circus performances, and feature films. Therefore, his work is not only adequate for the intermediality analysis but also he ponders a debate regarding the intermedial characteristic of the contemporary societies.

**Keywords:** Robert Lepage, intermediality, scene, screen, identity.

“L’arte è un veicolo” “El arte es un vehículo”, aseveraba el personaje del presentador italiano en *Vinci* (1986), la pieza teatral de Robert Lepage. Explicitaba así el lugar ocupado por la experiencia del tránsito (el paso de un lugar al otro, de una imagen a la otra) en este, uno de sus primeros montajes reconocidos internacionalmente. ¿El arte, vehículo de qué? De certezas, de inquietudes y, por supuesto, de sí mismo, puesto que es condición de la materia artística el volver sobre sí, sin restringirse a una función referencial. Experiencia de movimiento que reaparece en sus posteriores creaciones, sean estas obras de teatro u ópera, espectáculos musicales o circenses, o incluso largometrajes de ficción. Creaciones que son experiencias del sentido, cuestionamientos de aquello que consideramos cierto, fijo e inmóvil. Interrogantes que implican no solamente al punto de partida o de llegada, sino a la travesía que se emprende.

La obra de Robert Lepage (Quebec, 1957), internacionalmente célebre y colmada de sugerentes apuestas e imágenes, constituye una oportunidad para examinar la noción de intermedialidad. Este concepto está cada vez más presente en los debates de las ciencias humanas y los estudios humanísticos.

En ocasiones, su empleo es un tanto ligero, como también ocurrió y aún ocurre con otras nociones, igualmente populares, como las de intertextualidad y interdisciplinaridad. El presente artículo pretende esclarecer la noción de intermedialidad y detallar sus rasgos más relevantes, mostrando las posibilidades y las preguntas que de ella se desprenden. En una operación de ida y vuelta que no es extraña a los estudios intermediales, se postula que el eje de pertinencia intermedial permite comprender mejor las creaciones de Lepage y que este corpus, a su vez, enriquece nuestro conocimiento de los fenómenos intermediales que caracterizan la sociedad contemporánea.<sup>1</sup>

### 1. La emergencia de una noción

Es necesario realizar un par de precisiones a propósito de la noción de intermedialidad. Por un lado, se suele llamar intermediales al fenómeno y a la práctica en la que se encuentran al menos dos medios. Señala Mariniello que en “su dimensión más canónica la intermedialidad se refiere a las relaciones entre los medios masivos de comunicación” (Mariniello, 1994, p. 61). En este sentido, puede afirmarse que la obra escénica y cinematográfica de Lepage es intermedial,

---

<sup>1</sup> El artículo recoge algunas reflexiones surgidas en el curso de una investigación doctoral sobre la intermedialidad en la filmografía de Robert Lepage.

puesto que incorpora recursos de distintas procedencias mediáticas (escena, pantalla, música, entre otras). Por otra parte, es posible aproximarse a los fenómenos culturales de acuerdo con un eje de pertinencia intermedial; esto es, *grosso modo*, reconocer la significación en el acontecimiento de la mediación, del entre-dos y de la materialidad. El devenir de los medios (Müller, 2000 y 2010; Gaudreault y Marion, 2011), la semiosis de la obra artística (Thenon, 2013), e incluso la investigación histórica (Mariniello, 1994), han sido analizados desde esta perspectiva. En el primer caso (fenómeno o práctica), la intermedialidad es parte del objeto a examinar; en el segundo, la intermedialidad es el sesgo teórico escogido por quien investiga.

Rajewsky explica que la intermedialidad se ha convertido en un término que de manera general describe el cruzamiento de los bordes mediáticos; un “término paraguas” [“umbrella-term”], que comprende, entra en diálogo o se confunde con otros como multimedialidad, plurimedialidad, convergencia mediática e hibridación (Rajewsky, 2010, p. 51). La intermedialidad es concebida con frecuencia como una evolución de la noción de intertextualidad (Méchoulan, 2003), en la que ahora se reconocen no solamente la

relación y el tránsito entre los textos y los discursos, sino entre diferentes materialidades. Sin embargo, el término ya fue utilizado en las primeras décadas del siglo XIX por el historiador británico Samuel Coleridge; esto quiere decir que al menos la palabra “intermedialidad” (“intermediality” en inglés, “intermédialité” en francés, “Intermedialität” en alemán) posee un origen distinto y anterior al de intertextualidad. La red internacional de artistas *Fluxus*, y en particular su miembro el artista plástico y teórico Dick Higgins (1938-1998), retomaron la noción en los años 60, brindándole un fuerte tinte político: la práctica intermedial constituía un recurso de los artistas para rebelarse contra los límites impuestos por la división del trabajo capitalista (Schröter, 2010).

Müller afirma que el surgimiento de los estudios intermediales está ligado a una condición contemporánea: la intermedialización de las prácticas de significación y de comunicación. Asimismo, el eje de pertinencia intermedial es el resultado de “un nuevo paradigma en ciencias humanas [...] que va de la textualidad a la materialidad” (Müller, 2006, p. 101).<sup>2</sup> La tesis de McLuhan, “el medio es el mensaje” “the medium is the message”, de acuerdo con la cual lo sensible (significantes, medios, forma)

<sup>2</sup> “un nouveau paradigme en sciences humaines [...], allant de la textualité à la matérialité” (todas las traducciones son del autor).

determina lo inteligible (significados, mensajes, fondo) es uno de los pilares de la perspectiva intermedial. A partir de los años 60, cuando McLuhan definió el medio como extensión de los sentidos, resultó claro que la cultura podía ser estudiada a través de los procesos de mediación, y que estos tenían relación con los procesos cognitivos (McLuhan, 1994).

La perspectiva intermedial participa del relevo de la noción de “lecturabilidad del mundo”, propugnada por la intertextualidad, la semiótica y la hermenéutica y que dominó las humanidades entre 1970 y 1980. Explica Müller que la intertextualidad se reveló como muy comfortable para los investigadores y:

[...] condujo muy rápido a una limitación de la investigación a la literatura y a los textos escritos y, por consecuencia, a una omisión de los aspectos específicos de los medios y de sus materialidades, comprendiendo como parte de los mismos la recepción (Müller, 2006, 103).<sup>3</sup>

Por tanto, el eje de pertinencia intermedial “es necesario y complementario en la medida en que toma en cuenta los procesos de

producción de sentido ligados a las interacciones mediáticas” (Müller, 2006, p. 106).<sup>4</sup>

La revisión bibliográfica revela la existencia de dos tendencias mayores en la investigación intermedial: una suerte de escuela alemana-holandesa, todavía próxima teórica y metodológicamente a los estudios de la intertextualidad y de la hermenéutica, y una escuela francófona, principalmente alrededor del *Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques* (CRIalt), de la Universidad de Montreal, que recurre a categorías de autores como McLuhan y de filósofos post-estructuralistas o de la diferencia (Deleuze, las relecturas de Bergson, Benjamin y Heidegger). Hay que sumar, por supuesto, la apropiación de la noción de intermedialidad que puede encontrarse en investigaciones dedicadas a los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, los estudios culturales y la cultura visual, entre otros. La perspectiva intermedial es “en parte el resultado de interacciones con conjuntos teóricos y con prácticas críticas que, con títulos diversos, anteponen las relaciones a las sustancias” (Méchoulán, 2010, p. 233).<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> “conduit très vite à une limitation de la recherche à la littérature et aux textes écrits et, par conséquent, à une omission des aspects spécifiques des médias et de leurs matérialités, y compris du rôle de la réception.”

<sup>4</sup> “nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques.”

<sup>5</sup> “est en partie le résultat d’interactions avec des ensembles théoriques et avec des pratiques critiques qui, à des titres divers, mettent de l’avant les relations plus que les substances.”

## 2. El “entre dos”

En su presentación de un número monográfico de la revista *Cinémas* consagrado a la intermedialidad, Silvestra Mariniello ofrece una definición que, pese a sus amplitud y complejidad, se ha convertido en una de las más citadas entre quienes emprenden estudios intermediales:

Entendemos la intermedialidad como *heterogeneidad*, como conjunción de varios sistemas de comunicaciones y de representaciones, como *reciclaje* en una práctica mediática, por ejemplo el cine, de otras prácticas como la historieta o la ópera cómica, etc., como *convergencia* de varios medios; como *interacción* entre medios; como *préstamo*; como interacción de diferentes soportes; como integración de una práctica con otras; como *adaptación*; como *asimilación* progresiva de procedimientos varios; como *flujo* de experiencias sensoriales y estéticas más que como interacción entre textos cerrados; como haz de

vínculos entre medios; como *acontecimiento* de las relaciones mediáticas variables entre los medios (Mariniello, 2000, p. 10; la itálica es del autor).<sup>6</sup>

Una definición peculiar: opta por abrir un horizonte, antes que por fijar un sentido; sugiere los contornos, sin determinarlos realmente. Brinda tanto las características de las obras intermediales (heterogeneidad, conjunción de varios sistemas de comunicación y de representación, interacción de diferentes soportes) como los rasgos dinámicos de la aproximación intermedial (adaptación, flujo, acontecimiento). Su peculiaridad responde a la situación contradictoria a la que se enfrentan los estudios intermediales: la conciencia de habitar un mundo caracterizado por el cruzamiento y la hibridación de prácticas mediáticas y la imposibilidad de definir la intermedialidad de manera unívoca:

Cada vez que una definición intenta resolver la cuestión ontológica, esta reduce y malogra la naturaleza dinámica del fenómeno. Si, por ejemplo, se

---

6 “On entend l’intermédialité comme hétérogénéité; comme conjonction de plusieurs systèmes de communications et de représentations; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma, par exemple, d’autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l’Opéra comique, etc.; comme convergence de plusieurs médias; comme interaction entre médias; comme emprunt; comme interaction de différents supports; comme intégration d’une pratique avec d’autres; comme adaptation; comme assimilation progressive de procédés variés; comme flux d’expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu’interaction entre textes clos; comme faisceau de liens entre médias; comme événement des relations médiatiques variables entre les médias.”

define la intermedialidad en términos de encuentro y de relación entre dos o varias prácticas significantes -música, literatura y pintura, al interior de un medio, el cine-, el punto de partida es el de la preexistencia y la identidad de prácticas separadas, el punto de llegada los resultados del encuentro (Mariniello, 2000, p. 7).<sup>7</sup>

La intermedialidad, al menos tal y como es concebida por los investigadores de la escuela francófona, “está más bien del lado del movimiento y del devenir, lugar de un saber que no será el del ser” (Mariniello, 2000, p. 7).<sup>8</sup> Así, contra toda una tradición intelectual que pretende comprender y nombrar a las sustancias, y solo entonces procura captar los lazos que se forjan entre las mismas, “la intermedialidad se enfoca en las relaciones y entiende las sustancias como puntos relacionales que demandan (y permiten) un profundo cambio en la manera como pensamos y operamos” (Mariniello, 2000, p. 60).

En tanto que perspectiva teórica y

epistemológica, la intermedialidad dirige la atención a la inmanencia del acontecimiento en los fenómenos de intercambio, de coexistencia y de relación. Larrue afirma que es posible “asimilar el nacimiento del pensamiento intermedial a esta toma de conciencia brutal: todo es procesual” (Larrue, 2011, p. 177).<sup>9</sup> Dicha actitud resulta frecuentemente contraria a las de la semiótica y la hermenéutica, dos corrientes con las que sin embargo comparte objetos y no pocas categorías teóricas: la intermedialidad lleva el análisis fuera del campo lingüístico y textual, e invita a pensar la mediación, la materia y la tecnología.

Es probable que el “entre dos” (“entre-deux” en francés, “in-between” en inglés), contenido en el prefijo “inter-”, de intermedialidad, sea el rasgo más relevante de la perspectiva intermedial. El “inter-” subraya la importancia de las zonas fronterizas y los puntos relacionales que existen entre las sustancias; es en este punto de encuentro (o cruzamiento) que se encuentra “eso que produce la presencia”

---

7 “chaque fois qu’une définition essaie de résoudre la question ontologique, elle réduit et rate la nature dynamique et complexe du phénomène. Si, par exemple, on définit l’intermédialité en termes de rencontre et de relation entre deux ou plusieurs pratiques signifiantes -musique, littérature et peinture, à l’intérieur d’un média, le cinéma-, le point de départ est encore celui de la préexistence et de l’identité des pratiques séparées, le point d’arrivée les résultats de la rencontre.”

8 “L’intermédialité est plutôt du côté du mouvement et du devenir, lieu d’un savoir qui ne serait pas celui de l’être.”

9 “assimiler la naissance de la pensée intermédiaire à cette prise de conscience brutale: tout est processuel.”

(Méchoulan, 2003, p. 11)<sup>10</sup> y tiene lugar el acontecimiento. Es pertinente diferenciar entre los prefijos “inter-” y “multi-”. En un texto sobre la estética intermedial, Jill Bennet distingue entre lo multidisciplinario y lo interdisciplinario: en el primer caso los individuos, provenientes de diferentes dominios del saber, trabajan sobre un mismo objeto sin abandonar sus trincheras; en el segundo, estos individuos crean una nueva forma de aproximarse al objeto (Bennet, 2007, p. 443). Ocurre lo mismo en cuanto a las prácticas y los fenómenos mediáticos: en lo multimedial, medios distintos se encuentran sin perder su identidad, como sería un espectáculo teatral con un pasaje de *ballet*; por el contrario, lo intermedial sería esa región fronteriza en la que es imposible discernir si se trata de *ballet* o teatro. La perspectiva intermedial se interesa por esos espacios tan patentes como indiscernibles.

La segunda partícula del concepto, “-medialidad”, alude evidentemente al “medio”. Examinar sus características revela un pleonasma al interior del término “intermedialidad”, puesto que la mediación es, ella misma, una forma de “entre-dos”. La perspectiva intermedial se interesa principalmente por la materia o el

soporte que hacen posible la mediación. El medio resulta un desafío para el investigador puesto que no es observable por sí mismo, sino a través de la forma, la cual oculta la materia. Villeneuve remite a la definición del medio: la facultad de “hacer pasar”; se trata de una condición paradójica, porque “más eficaz es el medio, más tiende a desaparecer” (Villeneuve, 2000, p. 8).<sup>11</sup> De esta manera, la desaparición del medio parece garantizar la mediación. Sin embargo, los medios hacen pasar, “no sin hacer aparecer los puntos de resistencia de diversas materialidades y, sobre todo, una memoria de las mediaciones humanas, las sedimentaciones o los trazos de mediaciones pasadas” (Villeneuve, 2010, p. 39).<sup>12</sup> Esta resistencia de la materia, que se constituye en una memoria de mediaciones humanas pasadas, se encuentra entre las principales fuentes de la investigación intermedial. De acuerdo con Thenon, el eje de pertinencia intermedial lleva justamente a estudiar conceptos tales como los de la transparencia y la opacidad de los medios (Thenon, 2013, p. 188).

Como toda nueva veta investigativa, la perspectiva intermedial debe probar su coherencia epistemológica y metodológica. Por ello no hay que desdeñar las objeciones de Müller,

10 “ce qui produit de la présence.”

11 “plus le médium est efficace, plus il tend à disparaître.”

12 “non sans faire apparaître les points de résistance des diverses matérialités des médias et, surtout, une mémoire des médiations humaines, les sédimentations ou les traces des médiations passées.”

quien desconfía de la transformación de la intermedialidad en un “sistema de sistemas” (Müller, 2000), u Oosterling, quien afirma que nociones cruciales de la filosofía de la diferencia han sido empleadas de una manera no sistemática por los teóricos de la intermedialidad (Oosterling, 2003, p. 38). Como Müller, consideramos que es preferible concebir la intermedialidad como un eje de pertinencia, antes que como un sistema teórico (Müller, 2006, p. 100). La intermedialidad permite la manifestación de los fenómenos mediáticos, para de inmediato reconocer las interdependencias, los agenciamientos y el devenir; supone una apertura metodológica en la que el elusivo objeto intermediático define una parte importante del camino a seguir. Evidentemente, la perspectiva intermedial permite un cierto eclecticismo (metodologías semiótica, pragmática o fenomenológica), siempre a la caza de los “effets d’immédiateté”, las “fabrications de présence” o los “modes de résistance” (Méchoulan, 2003, p. 22).

### 3. El mundo en imágenes

Robert Lepage es uno de los más importantes creadores escénicos de Canadá. Su hoja de servicios, con más de setenta montajes de teatro y ópera en América, Europa y Asia, le mereció ser el dedicado del día mundial del teatro en 2008, entre otros muchos

homenajes. Es reconocido internacionalmente por su labor como director escénico, dramaturgo, actor y promotor de forma de creación inéditas. Innovador, se ha distinguido por romper los códigos del lenguaje escénico convencional por medio de un trabajo que podríamos llamar interdisciplinario, por el cuestionamiento y la transformación de los dispositivos escénicos, así como por la utilización de las nuevas tecnologías para el desarrollo de una escritura escénica original. Su obra es un ejemplo de creación intermedial, en la cual se remueven y se borran las fronteras entre las disciplinas artísticas y los medios: recorre los límites genéricos y mediáticos (teatro, ópera, espectáculo, circo, cine), franqueándolos frecuentemente.

La mayor parte de la formación de Lepage se dio en las tablas, en contacto con el dispositivo escénico: después de estudiar un par de años en el Conservatorio de Québec y algunas semanas con Alain Knapf en París, fundó el grupo *Hummm*, participó en torneos de improvisación teatral y se sumó al grupo *Repère* (1982-1989). Con esta agrupación, reconocida internacionalmente por su metodología creativa (los *cycles Repère*), Lepage montó una serie de obras que tuvieron resonancia internacional, como *Circulations* (1984), *La trilogie des dragons* (La trilogía de los dragones, 1985), *Vinci* (1986), *Les plaques tectoniques* (Las placas tectónicas,

1988-1990). Posteriormente fundó *Ex-Machina* (1993-presente), compañía con la que ha montado sus siguientes obras: las diferentes versiones de *Les aiguilles et l'opium* (Las agujas y el opio, 1991-2013), *Les sept branches de la rivière Ota* (Las siete ramas del río Ota, 1994-1996), *Géométrie des miracles* (Geometría de los milagros, 1998), *La face cachée de la lune* (La cara oculta de la luna, 2000), *Le projet Andersen* (El proyecto Andersen, 2005), *Lipsynch* (2007), entre otras.

La trayectoria de Lepage incluye la dirección de espectáculos para estrellas musicales como Peter Gabriel (*Secret World*, 1993, y *Growing Up*, 2002), grupos como *Cirque du Soleil* (*Ká*, 2000, y *Totem*, 2010), y entidades como la municipalidad de Québec, para la que realizó el espectáculo *Le moulin à images* (2008-2013), en el que los silos del viejo puerto de Québec se convertían en una pantalla de 600 m de ancho y 30 m de alto. También ha dirigido espectáculos en la *Metro-politan Opera* de New York: *Damnation of Faust* (La condenación de Fausto, 2008), de Hector Berlioz y los cuatro episodios del *Der Ring des Nibelungen* (El anillo del nibelungo, 2010-2012), de Richard Wagner.

Su filmografía se compone de los filmes *Le Confessionnal* (El confesionario, 1995), *Le polygraphe* (El polígrafo, 1996), *Nô* (1998), *Possible Worlds* (Mundos posibles, 2000), *La face*

*cachée de la lune* (La cara oculta de la luna, 2003) et *Triptyque* (Triptico, correalizada con Pedro Pires, 2013). A excepción de *El confesionario*, con un guion original para la gran pantalla, y *Mundos posibles*, a partir de la pieza teatral de John Mighton, los cuatro filmes son adaptaciones de textos y montajes llevados al escenario por Lepage: *Le polygraphe* (coautor, 1987, origen del film epónimo), *Les sept branches de la rivière Ota* (coautor, 1994, el film *Nô*), *La face cachée de la lune* (2000, el film epónimo) et *Lipsynch* (2007, el film *Triptyque*).

Las creaciones de Lepage, escénicas o cinematográficas, testimonian una serie de búsquedas y de prácticas -una manera de producir: una *poiética*- que se nutren de una concepción intermedial de la creación artística, en la que se borran las fronteras institucionales entre medios y géneros. Nociones primordiales de la reflexión intermedial, como son el “entre dos” y la materia, así como el fenómeno de la mediación, ocupan un lugar central en sus obras. Asimismo, las piezas teatrales y los filmes permiten interrogar la relación entre la escena y la pantalla, ya que introducen y cuestionan las especificidades de cada uno de los medios (la cinematografía del teatro, la teatralidad del cine).

En Lepage, la indagación intermedial comienza con la idea de creación implícita en la puesta en escena: la materia escénica (el trabajo

interpretativo, el espacio escénico, los objetos implicados en la historia o, en ocasiones, el tema por desarrollar) es la que determina la escritura escénica. Los montajes de Lepage son generalmente creaciones colectivas en las que la secuencia de acciones es construida por parte de los mismos actores y actrices a partir de un objeto, como en *La trilogía de los dragones* (Hunt, 1989, 105). Esta misma materia se va transformando ante las pruebas que impone el público, en un work-in-progress que explica que *Las siete ramas del río Ota*, por ejemplo, duraba algo más de dos horas en su primera versión en 1994, y cerca de siete horas en la de 1996. La labor de re-creación y transformación no concluyó entonces, puesto que Lepage tomó uno de los episodios de esta obra, “Les mots” (Las palabras), como punto de partida para su tercer filme, *Nô*, en el que profundiza en torno a dos de sus temas predilectos: la coexistencia de diferentes lenguas y culturas (en este caso diálogos y malentendidos en francés, inglés y japonés) y el desajuste horario (la acción se desarrolla simultáneamente en Japón y Quebec).

Lepage ha convertido las extensiones del hombre y los dispositivos en protagonistas de sus historias: el detector de mentiras en *El polígrafo*, el fotomatón en *Las siete ramas del río Ota* y *Nô*, la máquina que sostiene la actividad vital de un cerebro despojado de su cuerpo en *Mundos posibles*, la cámara que

explica la existencia humana a los extraterrestres en las versiones teatral y fílmica de *La cara oculta de la luna*. Un mismo objeto se transforma en un medio para diferentes actividades: por ejemplo, en la pieza teatral *La cara oculta de la luna*, una tabla para planchar se convierte en dos diferentes máquinas para hacer ejercicios. En el montaje de *El polígrafo*, el cuestionamiento de los referentes asociados a un determinado soporte pasa por la transformación de una pared en el suelo que pisan los personajes. Dentro del mismo tipo de búsqueda, en la versión de *Las agujas y el opio* de 2013, la mayor parte de la acción se desarrolla al interior de un cubo que gira y hace inciertas las coordenadas convencionales (arriba, abajo, derecha, izquierda).

Lepage se ha encargado de subrayar la huella que deja la materia que hace posible la significación. En *Lipsynch*, el canto de un personaje es presentado a través del registro de las ondas en una pantalla. En esta misma pieza teatral, y en el filme que la adapta parcialmente (*Tríptico*), el personaje de Thomas, neurocirujano, muestra la coincidencia de los contornos del Dios que extiende la mano a Adán, en los frescos de la Capilla Sixtina, con la forma del cerebro humano; según explicaba, este es un guiño de Miguel Ángel, para quien la divinidad es una creación de la mente. En estas breve secuencia (escénica y fílmica), Lepage afirmaba la preeminencia

de un principio fisiológico (y por tanto, material) en las construcciones culturales.

En su examen de los dispositivos escénico y cinematográfico, sus especificidades e hibridaciones, Lepage ha desarrollado puestas en escena de tipo teatral en sus filmes (tres personajes en el apartado de un restaurante japonés, en *Nô*; el plano fijo en la primera secuencia de *Mundos posibles*), así como montajes teatrales que evocan lo cinematográfico (el comienzo de la pieza escénica *La cara oculta de la luna*).

Por otra parte, en las obras de Lepage confluyen distintos campos de competencia, o modos de representación de la realidad: el discurso científico, como la neurología en *Mundos posibles*, *Lipsynch* y *Triptico*, o la astronomía en las versiones teatral y cinematográfica de *La cara oculta de la luna*; el histórico, como la discusión entre profesores o refugiados políticos de Europa del Este en *El polígrafo*, el separatismo quebequense en *Nô*, la guerra fría en *La cara oculta de la luna*. Cada uno de estos discursos es un medio a través del cual los individuos se apropian de su entorno, y que en la obra de Lepage ha de coexistir y ser parte de otra forma discursiva: la ficcional.

Encontramos numerosas referencias a otros medios y soportes en las piezas teatrales y fílmicas de Lepage: rodajes en *El*

*confesionario*, en las piezas teatral y cinematográfica *El polígrafo* y en *Lipsynch*, puestas en escena teatrales en *Las siete ramas del río Ota* y *Nô*, pinturas en *Vinci*, *Las placas tectónicas* y *Triptico*. Además, hay numerosos procesos de mediación, exitosos o fallidos: el lenguaje en *Mundos posibles* y *Lipsynch*; la traducción en *El confesionario*, *Las siete ramas del río Ota*, *Nô*; el desciframiento de un determinado misterio *El confesionario*, *El polígrafo*, *Mundos posibles*, entre otros.

#### 4. Intermedialidades lepagianas

La coexistencia y la hibridación mediáticas, la presencia de aparatos y dispositivos y su incidencia en las prácticas humanas, la incertidumbre en torno a identidades y referentes, son rasgos de las sociedades contemporáneas. Principalmente a partir de la década de 1990, la perspectiva intermedial se ha sumado a la reflexión en torno a estos asuntos, incorporando saberes provenientes de la semiótica, la filosofía de la diferencia y los estudios sobre los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, principalmente. A estos aporta una actitud que brinda prioridad y se interroga respecto a la inmanencia, la materia, las zonas fronterizas y la mediación: ese es el eje de pertinencia intermedial.

Consideramos que la obra de Robert Lepage es un espacio idóneo para el examen de la intermedialidad. Este breve ensayo simplemente ofreció algunos ejemplos y vías de análisis, sobre los que se puede ahondar en posteriores instancias. Ante las creaciones escénicas y fílmicas de Lepage, una pregunta de investigación convencional como: ¿Qué es lo que la intermedialidad (eje de pertinencia) permite descubrir en la obra escénica y cinematográfica de Robert Lepage (práctica y fenómeno)? se transforma en: ¿Qué es lo que la obra escénica y cinematográfica de Robert Lepage (entendida como propuesta conceptual) permite descubrir respecto a la intermedialidad (práctica y fenómeno)? La obra de Lepage no solamente se sirve de procesos de creación intermediales, sino que los representa y suscita la reflexión en torno a ellos.

Se trata de un conjunto intermedial en distintos niveles: en su proceso creativo, que denominamos *poiético*, pues constituye una poética de la producción, en los diferentes recursos y discursos en juego y, muy especialmente, en la irreverencia con que franquea los bordes y se interroga respecto a las convenciones y los referentes (puesta en escena, identidad, historia, lenguaje). Sus obras son no solamente creaciones intermediales, sino que además reflexionan desde la inmanencia de la obra artística sobre la diferencia, los intersticios y

la mediación; es decir que son en sí mismas una elaboración en torno a la intermedialidad. Nuevamente: “L’arte è un veicolo”.

En Lepage, la intermedialidad no es para nada un elemento marginal, sino una parte esencial de su búsqueda creativa y conceptual: en sus piezas de teatro, así como en sus filmes, las líneas narrativas se mezclan, una historia nutre la otra, el discurso (periodístico, médico, científico) acompaña y transforma el otro, un medio contiene el otro, la materia surge y respira, las operaciones de establecimiento (verdad, realidad) y de intercambio (comunicación, traducción) del sentido se mezclan, difusas y en movimiento. Con las plurales herramientas que brinda el eje de pertinencia intermedial, es posible encontrar en la obra de Lepage un espacio para la reflexión en torno a las condiciones de las prácticas culturales contemporáneas.

#### **Lista de referencias:**

- Bennett, J. (2007). Aesthetics of Intermediality. *Art History*, 30 (3), pp. 432-450. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8365.2007.00554.x>
- Gaudreault, A. et P. Marion. (2011). Le cinéma est encore mort! Un média et ses crises identitaires... En T. Lancien (dir.). *Écrans & Médias* (34) (pp. 27-41). Paris: L’Harmattan.

- Hunt, N. (1989). The Global Voyage of Robert Lepage. *TDR*, 33 (2), pp. 104-118.
- Larrue, J. (2011). Théâtralité, médialité et sociomédialité: fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale. *Revue Recherches Théâtrales au Canada (RTaC)*, 32, (2), pp. 174-206.
- Mariniello, S. (1994). Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, (1-2), pp. 41-56.
- \_\_\_\_\_. (2000). Présentation. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 10, (2-3), pp. 7-11.
- \_\_\_\_\_. (2003). Commencements. *Intermédialités*, (1), pp. 47-62.
- Mcluhan, M. (1994). *Understanding Media. The Extensions of Man*. Massachusetts: MIT Press.
- Méchoulan, É. (2003). Intermédialités: Le temps des illusions perdues. *Intermédialités*, (1), pp. 9-27.
- \_\_\_\_\_. (2010). Intermédialité: ressemblances de famille. *Intermédialités*, (16), pp. 233-259.
- Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 10 (2-3), pp. 105-134.
- \_\_\_\_\_. (2006). Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses*, (16), pp. 99-110.
- \_\_\_\_\_. (2010). Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de pertinence. En L. Elleström (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 237-252). Londres: Palgrave Macmillan.
- Oosterling, H. (2003). Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between. *Intermédialités*, (1), pp. 29-46.
- Rajewsky, I. O. (2010). Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. En L. Elleström (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 51-68). Londres: Palgrave Macmillan.
- Schröter, J. (2010). The Politics of Intermediality. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, (2), pp. 107-124.

## ■ Artículos

Thenon, L. (2013). La escritura intermedial en la escena actual. *Diálogos*, 14 (2), pp. 181-194.

Villeneuve, J. (2000). L'ordinateur de Chris Marker. Mélancolie et intermédialité. *Protée*, 28 (3), pp. 7-12.

\_\_\_\_\_. (2010). La disposition intermédiaire : théorie et pratique : entretien avec Johanne Villeneuve (professeur au département d'Études littéraires de l'UQAM). *Spirale*, (231), pp. 38-41.