



ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA TEATRAL VIDEO
REGISTRADA: *AMIGA*, DE IRINA KOUBERSKAYA

*ANALYSIS OF RECORDED VIDEO THEATER PRACTICE: FRIEND,
BY IRINA KOUBERSKAYA*

Patricia González Almarcha

Doctoranda ITEM-UCM

Profesora de Lengua castellana y literatura, IES Jorge Guillén,
Alcorcón

(patukina@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0192-6007>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.50.06

ISSN 2444-3948

Resumen: El artículo esboza un sistema de análisis de la práctica teatral en situaciones de reconstrucción. Se argumentan las repercusiones de la ausencia de interacción comunicativa en la recepción del espectador, especialmente a raíz del Corona virus y la crisis sanitaria mundial. Se parte de la conciencia de que los teatristas están en un mundo en cambio permanente que arrastra exigencias específicas para conocer lo que se hace de veras en los escenarios. Se muestran algunas posibilidades analíticas que se abren con el registro audiovisual del teatro, comparando los géneros cinematográfico y teatral, ampliando el contexto del quehacer investigador a diversos subgéneros audiovisuales híbridos como el tráiler o el *teaser* teatral.

Para el análisis del espectáculo video registrado *Amiga*, producción de Irina Kouberskaya en su *Compañía*, Tribueña, se procede primero en términos generales, explicando cómo se podría descomponer la práctica

en segmentos manejables y, a su vez, relevantes. Después, se analizan las actividades teatrales más típicas en la escenificación. Por último, se reflexiona sobre la utilidad preliminar de dichas exploraciones y los conocimientos resultantes de su aplicación. La realidad del registro fílmico estudiado demuestra que la aplicabilidad del vídeo como documentación de la praxis teatral está sujeta a múltiples variables intervinientes.

Palabras clave: teatro, grabación teatral, teatro digital, investigación teatral, compañía teatral Tribueña.

Abstract: The article outlines a system of analysis of the theater practice in situations of reconstruction. The repercussions of the absence of communicative interaction in the reception of the viewer are argued, especially as a result of the Corona virus and the global health crisis. It starts from the awareness that theater artists are in a constantly changing world that brings with it specific demands to know what is really done on stage. Some analytical possibilities that open up with the audiovisual record of the theater are shown, comparing the cinematographic and theatrical genres, expanding the context of the research work to various hybrid audiovisual subgenres such as the trailer or the theatrical teaser.

For the analysis of the video recorded stage show *Amiga*, produced by Irina Kouberskaya at her Theater Company, Tribueña, we first proceed in general terms, explaining how the practice could be broken down into manageable and, in turn, relevant segments. Afterwards, the most typical theatrical activities in the staging are analyzed. Finally, we reflect on the preliminary usefulness of these explorations and the knowledge resulting from their application. The reality of the film record studied shows that the applicability of video as documentation of theatrical praxis is subject to multiple intervening variables.

Key words: theater, theatrical recording, digital theater, theater research, Tribueña theater company.

Sumario: 1. Escenarios de crisis. 2. Puntos de partida. 3. Problemática principal en la elaboración de un registro audiovisual. 4. Diferencias entre teatro y cine. 5. Unidades de análisis de la práctica teatral escogida. 6. Análisis preliminar de la praxis teatral de *Amiga* (2020). 7. Conclusión tentativa y líneas futuras de trabajo. 8. Obras citadas. 9. Notas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

PATRICIA GONZÁLEZ ALMARCHA es licenciada en Filología Eslava por la UCM (2002). Becaria FPU por la UCM (2004-2007), con estancias de investigación en las universidades de París Sorbonne IV, Helsinki y Ohio State. Profesora de E/LE en el Departamento de Español y portugués de Ohio State University (2007-2010) Doctora en Filología Eslava por la Universidad Complutense de Madrid (2010). Máster en Lingüística aplicada a la enseñanza de E/LE (2012). Máster en Traducción por la UVIC (2014). Profesora de Lengua Castellana y Literatura para la CAM (2016-actualidad). Máster en Estudios avanzados de Teatro por la UVIC (2018). Doctoranda en Estudios Teatrales por la UCM-ITEM (en curso).

I. ESCENARIOS DE CRISIS

Al estudiar debates, reflexiones, manifiestos, representaciones transmitidas y comentarios en línea datados en la etapa de confinamiento domiciliario (Teatro Filosófico - Bitez Teatar, Hau 3000, Triakontameron, Schauspielhaus Journal, medialab Sciences-Po, # kulturajenár, citados por Koubová 2020, pág. 4) se tiene la impresión de que la comunidad teatral comprendía la situación acaecida y apoyaba metamorfosis social. Además, el examen experimental de posibilidades que se abrían también se aplicaba a sí mismo. En una coyuntura liminal, como muestran Víctor Turner (1982), Arnold van Gennep (citado por Abeliovich 2018) y, en un sentido más amplio, Erika Fisher-Lichte (2008), no pueden zanjarse los futuribles, sino que nos aventuramos a través de las (im)posibilidades. Según Koubová (2020, pág. 4), se nos priva del orden anterior sin garantizar si lograremos el alternativo ni cuándo lo haremos. Nuestras actitudes físicas, emocionales, sociales y cognitivas determinan hacia dónde nos arroja esta situación límite, ya sea hacia otra forma de habitabilidad o a un adormecimiento de la vida. En lugar de una distancia lúdica sesgada de la experiencia teatral ordinaria, actualmente estamos expuestos a un teatro masivo, en el que cambian las conexiones neuronales, los canales de comunicación, la comprensión de la subjetividad, la política de los cuerpos físicos y las interacciones.

Durante la pandemia, y como reflexionan varios autores (Josef Herman, Petr Pola, Petra Zachatá, Kateřina Kykalová, Marcela Magdová y Kateřina Rathouská, 2022), el teatro se ha visto obligado a trasladarse al espacio *online*. Los llamados *streams* se han convertido en la expresión más típica de dicha espacialidad. Este tipo de manifestación se puede tomar como vía para contextualizar en un marco representacional el tan cuestionado fenómeno del teatro grabado, analizar sus diversas formas y discutir su posible influencia en la producción teatral actual y futura. Sin embargo, hay que considerar igualmente que el teatro es teatro cuando se proyecta, plasma o refleja del modo que sea. Esta reflexión, sea como iluminación de la propia esencia teatral, sea como (auto)reflexividad, resulta tan importante como la posibilidad de participación, de interacción, de la que se viene hablando en las esferas de la teatrología desde hace largo tiempo. La condición básica radica en que el teatro se vuelva capaz de crear una situación de encuadre que permita salir del curso cotidiano de los

acontecimientos, que invite al juego. Si lo logra, entonces no importa que la actuación tenga lugar en formato digital o en cualquier lugar físico o virtual. Se puede opinar, entonces, que el teatro probablemente no desaparecerá mientras siga siendo capaz de aventurarse con audacia en todas las direcciones que le ofrece el mundo contemporáneo, como pueden ser las propuestas del teatro digital de CloudTheatre (2022) o de la compañía ucraniana Theater 360° (2023), los planteamientos de teatro inmersivo de la inglesa Punchdrunk (Machon, 2013) o de convivialidad secreta de la canadiense You Me Bum Bum Train (Hitchins, 2015). Si puede reflejar todas estas tendencias y si atrae a la audiencia al mundo de la representación, a esa situación de asignación del significado en el momento de la creación, el teatro no se extinguirá, según juzgan algunos de sus públicos activos en redes sociales. Aunque se asumiera que la mitad de los teatros madrileños desaparecieran (incluso el propio Tribueño), quizás no cambiaría nada sobre el teatro en sí. No en vano, Masura (2020), asegura que los precursores más significativos del teatro digital se hallan en las obras de principios del siglo XX. Es en las ideas de artistas como Edward Gordon Craig, Erwin Piscator (y en un grado limitado Bertolt Brecht en su trabajo con el teatro épico), Josef Svoboda y los movimientos Bauhaus y Futuristas donde podemos ver las conexiones más fuertes entre el uso actual de medios digitales y actores en vivo, es decir, en lo que antes consistía en el uso teatral experimental de actores no humanos, las tecnologías de transmisión y las proyecciones fílmicas. Esta idea refuerza la continuidad del teatro como género *per se*.

El tema, por todo ello, no es el teatro en pandemia, sino el *teatro pandemia*, un cambio en la performatividad de nuestras vidas. Es hora de un tipo de investigación artística que trata de encontrar nuevas tendencias para existir. Prueba inéditas formas de existencia en las redes sociales, examina la topología de la distancia física y la proximidad de los medios, los formatos de las reuniones por Meet, el significado de la duratividad («Los creadores necesitan cuarentenas silenciosas periódicas para no agotarse» sostiene Ivan Buraj en # kulturajenárod, citado por Koubová 2020, pág. 4) y los cortes e interrupciones. Y continúa la negociación de ese mundo común. Ahora mismo utilizamos la vivencia teatral como una experiencia vivida que involucra la imaginación y la creatividad artísticas en la comprensión de este universo, trabajando con la

ambivalencia y buscando cómo existir de otra manera, por ejemplo, con una máscara imaginativa.

Hasta cierto punto, el teatro se torna un medio como cualquier otro. Sabemos cómo la digitalización y la existencia de Internet han afectado a las publicaciones periódicas impresas. Nadie tiene idea todavía de cómo influirá en lo que hoy conocemos como teatro tradicional. Más allá de desaparecer, podría volverse incluso aún más exclusivista de lo que es ahora. Y el mainstream realmente podría mudarse a otro sitio. Todo ello porque, no en vano, esa tendencia a huir a un mundo propio, en este caso virtual, a realidades artificiales privadas, trasciende, en opiniones múltiples (Brungot Svíteková 2020, pág. 5), la coyuntura de la pandemia, aunque también se yergue como una cierta suerte de aislamiento. Incluso antes del Covid 19, se han ensayado diversos proyectos para la audiencia que de repente han resultado ser muy útiles durante la pandemia, porque suponía una forma de teatro higiénicamente segura: así, el teatro callejero o el teatro telefónico, donde ni siquiera se entra en contacto con el actor, por lo que el riesgo de infección es mínimo. ¿Pero sigue siendo teatro? ¿Dónde queda la reunión o convivio (Dubatti 2015)¹? No solo con el actor, sino también con otros espectadores.

2. PUNTOS DE PARTIDA

En este artículo me ocuparé de un tipo de teatro filmado muy específico: el registro de la representación con fines puramente archivísticos. Según Lazorčáková,

La grabación creada solo con fines de documentación es relativamente la más simple desde un punto de vista cinematográfico: generalmente se crea filmando con una cámara estática desde la posición del espectador, alternando tomas del semi-todo con un primer plano del detalle. Hoy en día, es común que los teatros creen un registro de actuación de este tipo, como una fuente secundaria que puede capturar la forma de un artefacto teatral en su manera auténtica. (2002, págs. 89-100)

Este tipo de filmación es la que empleamos especialmente para la grabación clásica de actuaciones. La actuación está en progreso, la cámara está ubicada en algún lugar del auditorio. Registra lo que está

pasando. No tiene absolutamente ningún efecto en la representación. El camarógrafo sólo encuadra el espacio en el que se desarrolla la parte de la historia que, según él, es importante para el espectador. Sea una grabación con una sola cámara o sea con más cámaras, aplica el mismo principio. Ahora bien, con varias cámaras se agrega el corte resultante, que se crea en la postproducción. Aquí el director tiene la opción de elegir retroactivamente cuál de los camarógrafos ha logrado captar mejor la esencia de lo que está sucediendo en el escenario o capturar mejor la esencia de la historia que se desarrolla. Sin embargo, el método y el procesamiento fílmicos son muy individuales y dependen principalmente del propósito para el cual los teatros llevan a cabo o encargan la grabación. En otras palabras, ¿a qué propósitos servirá en última instancia y qué requisitos debe cumplir el todo?

De lo anterior se infiere que, por supuesto, hay muchas formas de grabar una representación teatral. Pero si estamos filmando una representación teatral, en ambos casos (ya sea con vistas a una película o con perspectiva teatral) debe haber algún tipo de compromiso. La cuestión más importante continúa siendo la elección adecuada de los medios para grabar una escenificación o interpretación determinada. Es importante abordar esta tarea separadamente. Estudiar el montaje teatral en detalle. La comunicación con el director de teatro también resulta crucial. La grabación de la obra de teatro, en este sentido e idealmente, debería estar parcialmente dirigida por él. O al menos habría de pasar su aprobación, ya que en realidad la filmación se convierte en una especie de cita acerca de su trabajo. El efecto de una grabación teatral no debe ambicionar convertirse en una copia de la representación, sino que ha de sustentar la idea dada de la escenificación, es decir, preservar las cualidades de la representación teatral y enfatizar lo que se pueda capturar en la grabación. Definitivamente no debería transmitir un mensaje completamente diferente al de la escenificación en sí. Si esto llegase a ocurrir, la grabación teatral deja de cumplir su función y muta en un tratamiento independiente del tema de partida, lo que supone una especie de variación de una obra teatral, pero no su registro.

Lazorčáková (2002, págs. 89-100) explica que los métodos utilizados para grabar una representación teatral son muy similares en forma, pero cada uno se crea principalmente para un propósito diferente. Se contemplan, según los fines para que se acometan, diversas clases de filmación de una representación. Los registros de rendimiento para

finés puramente archivísticos están destinados principalmente a la preservación, de donde se deduce que los teatros los emplean, o bien para sus propios archivos (como es el caso del Teatro Tribueño), o bien para otros archivos, como los del Centro de Documentación Teatral. Con frecuencia son las propias compañías teatrales las que crean estos registros. Muy a menudo se trata de grabaciones clásicas de una sola cámara sin cambiar el tamaño predeterminado de la imagen, sin ningún tipo de intervención editorial o de producción. Constituyen un material excelente para la presentación (en festivales), pero también para la interpretación artística del propio teatro (ya sea reflexión retrospectiva de la representación o refundición de un papel, etc.). Estas grabaciones de una sola cámara también se denominan técnicas. Por su parte, la grabación de cine y televisión tiene una función completamente diferente, ya que no solo se utiliza para las necesidades internas del teatro, sino que está destinada a un público más amplio, de ahí que su objetivo consista en registrar la actuación de tal manera que todavía contenga el carácter de la escenificación dada, pero que también cumpla con las expectativas y requisitos del espectador y televidente estándar. En última instancia, un documental de cine o televisión funciona más libremente con una representación teatral, puesto que la actuación en sí se inserta solo fragmentariamente, en partes, por lo que no constituye una grabación de la representación teatral en sí, sino del desarrollo de todo el montaje. Se aspira a plasmar el proceso de creación de una obra teatral. Con todo, el documental está más cercano a una producción sobre todo porque afecta al sistema de trabajo con la trama, los actores, la creación del ambiente y el tono resultante de la producción. En realidad, es lo más próximo a capturar la esencia de lo que la representación teatral pretende transmitir. Sin embargo, el director principal de este formato ya no es un director de teatro, sino de documentales.

En todo caso, un requisito importante para grabar una escenificación es el dominio de los procedimientos básicos del cine. Sin embargo, no hay lugar para un esfuerzo exagerado por utilizar todas las posibilidades del medio cinematográfico. Eso se trata de hacer en el rodaje de una película. En el caso de una grabación de teatro, cuanto más simple y fácil sea obtenerla y así preservar la autenticidad de la obra, mejor. En consonancia con Ptáček (2002, pág. 76), la mejor manera de crear una grabación audiovisual de una representación teatral es: «usar procedimientos fílmicos invisibles». Esta «invisibilidad» no consiste tanto

en la minimización de los medios técnicos (una cámara fija, un mínimo de montaje), como sí en su efecto uniforme, de modo que el espectador pueda adaptar constantemente su percepción a ellos. Es decir, en un oficio dominado profesionalmente, el autor de la grabación debe darse cuenta de que acaba de convertirse en miembro del equipo creativo que prepara la escenificación. No es un autor original. Es uno más del grupo de personas que participan en la producción, como el escenógrafo o el actor. Transmite la idea que se supone traslada la obra de teatro. Depende del director teatral (o equipo escénico) el grado de libertad que se le dé al creador de la grabación audiovisual, como también determinar si se desea crear una entidad específica completamente nueva que procesará la idea de la representación teatral libremente, o se quiere preservar la producción tal como fue concebida para el escenario.

3. PROBLEMÁTICA PRINCIPAL EN LA ELABORACIÓN DE UN REGISTRO AUDIOVISUAL

El ya mencionado Ptáček (2002, pág.70) señala que «la diferencia en los estilos de ambas formas de arte, cine y teatro, entre otras cosas, proviene de diferentes sistemas semióticos, que también condicionan la diferente forma de discurso narrativo». Sin embargo, el discurso en sí no tiene por qué ser un problema: al contrario, también puede tornarse una especialización o revitalización. A simple vista, podemos tener fácilmente la impresión de que una grabación cinematográfica o de vídeo, con su «audiovisualidad», con la capacidad de captar en el tiempo el transcurso de una representación teatral y, a la vez, con la posibilidad de transmitir valores estéticos, es tan perfecta, que puede ser evaluada a través de los ojos de un historiador (o crítico) de teatro como la representación misma. Esta ilusión puede surgir igualmente en el teatrólogo, que, por lo demás, sabe muy bien que no está presente en una representación teatral «real». Se olvida simplemente de que la cámara, en el trabajo con el detalle del rostro, la mano, la salida, el *atrezzo* o el vestuario, y el director fílmico con la utilización del montaje cinematográfico, crean una realidad artística diferente con valores estéticos diversos. El espectador y/o investigador que ve o visiona una grabación audiovisual de una representación teatral no tiene la oportunidad de percibir el espacio escénico como un todo.

De acuerdo con Bordwell y Thompson (2007, pág. 19),

La cinematografía ofrecía una forma más barata y fácil de brindar entretenimiento a las masas. Los cineastas filmaban una representación teatral que luego podía mostrarse a audiencias de todo el mundo. Los libros de viajes traían imágenes en movimiento de paisajes distantes directamente a la ciudad natal del espectador. Las películas se convertían en la forma de arte visual más popular de finales de la era victoriana.

En tal sentido, el cine se conforma como un medio que ofrece al espectador una ilusión mucho más fuerte del espacio y del mundo de la historia que el teatro. En un intento de imitar o remodelar la realidad según su visión, el cineasta vuelve a utilizar obras con la realidad, que deben ser más o menos cercanas. El teatro utiliza signos, símbolos, abreviaturas y diversos grados de estilización para comunicar el contenido. Las convenciones de percepción de la audiencia frente al escenario y frente a la pantalla son completamente diferentes.

Las grabaciones teatrales ofrecen la oportunidad de darse cuenta vívidamente de la diferencia entre los medios. Si la representación se filma directamente en la sala teatral, es difícil que el espectador no empiece a percibir de fondo los suelos de parquet desconchados, las cortinas gastadas, el vestuario de los actores usado durante generaciones, etc. En el caso de utilizar el medio fílmico, el punto de vista cambia y las condiciones que normalmente no son percibidas por el espectador del teatro pueden llegar a ser muy perturbadoras. Otra desventaja en la grabación en un teatro reside en las condiciones de iluminación. El texto y las acotaciones nos informan de que un fragmento de la historia que estamos viendo tiene lugar en la gélida y nevada Rusia o en un tren que la atraviesa y la refleja. Al mismo tiempo, el plano está, como es habitual en el teatro, inmerso en la oscuridad. En el teatro, esta convención es completamente natural y aceptable para el público. En el caso del medio fílmico, esta imagen no funcionaría del mismo modo, porque podría parecer involuntariamente cómica o incitar a que el espectador sienta que «algo anda mal» sin darse cuenta de lo que causa esa impresión: la veledura, la ausencia lumínica. A juzgar por los resultados de su trabajo, los autores de registros teatrales suelen ser conscientes de este hecho, especialmente en las grabaciones promocionales (tráiler o *teaser*). En esta situación, aunque la producción de vídeos se limita principalmente

al entorno del escenario, una gran parte de los creadores y contratistas también se preocupan por un enfoque más creativo y por aportar ideas sobre cómo trabajar con el espacio.

No en vano, un espacio de teatro tridimensional con una dimensión sobrehumana se aplana en una imagen bidimensional reducida: por ejemplo, la pantalla puede ser solo en blanco y negro, etc., puede haber simplemente una cámara de video o disponerse de una cámara de cine como intermediario. Todo ello convierte el lenguaje teatral en lenguaje cinematográfico. Distorsiona por completo la experiencia del público en un auditorio teatral. Al proyectar una grabación, no somos parte de ella, solo somos observadores. Sin mencionar que durante el registro de la proyección podemos convertirnos en parte de una audiencia de cine en vivo, incluso podemos compartir ideas y experiencias inmediatas de la proyección. El efecto aquí se vuelve similar a cuando registramos una grabación audiovisual de una actuación cinematográfica en una sala de cine. Esta grabación tendría valor principalmente como registro de la reacción de la audiencia, la distorsión de la grabación de la producción cinematográfica en comparación con el original de la película probablemente encontraría expresión solo en la calidad técnica reducida de la grabación cinematográfica. Incluso mientras viéramos este metraje, volveríamos a crear una nueva audiencia cinematográfica real, de carne y hueso «auténtica» en el sentido de lo convivencial y como afirma Štefanides (2022).

Si nos centramos en los vídeos promocionales del Teatro Tribueñe con efectos de investigación y como vía de preservación de las representaciones teatrales, se observa que el enfoque más simple y más practicado al crear un tráiler es editar las escenas de una producción². Esta forma coincide con el avance de la película. Se pueden usar escenas del metraje, si están disponibles, o se filman algunas escenas directamente con el propósito del tráiler. Otra opción es filmar en el escenario con efectos de spot. Significa que se utiliza el espacio, los actores y muchas veces el vestuario, pero el autor del video adapta la acción o la imagen al punto de vista de la cámara. Implica un trabajo más minucioso con el espacio y el encuadre de los planos; sin embargo, parecen imaginativos y más atractivos para el espectador en el tráiler resultante. Algunos cineastas, de acuerdo con los creadores de la producción, sitúan la trama del tráiler en un entorno completamente diferente. Este concepto corresponde a la noción de *teaser*.³ Como se puede apreciar, hay una línea muy

delgada entre los términos *tráiler* y *teaser*. En general, se entiende por *teaser* un spot publicitario, que tiene como objetivo atraer al espectador hacia una película o teatro, sin limitarse a mostrar únicamente extractos de la trama del producto promocionado. El tráiler, por su parte, utiliza material que luego se incluye en la película.

Ya se trate de grabaciones completas, ya estemos ante subgéneros audiovisuales híbridos, los métodos de grabación de cine y televisión a menudo funcionan con medios puramente cinematográficos. Por eso utilizan un lenguaje cinematográfico. Este es el sistema de trabajo con material fílmico, en el que también trabajamos con la percepción del espectador. Cuantos más medios puramente fílmicos utilicemos, más diferirá la grabación de la forma teatral. El cambio de la forma de teatro a vídeo registro debería consultarse con el director escénico. En cualquier caso, ha de grabarse la representación al menos con su conocimiento. Porque el resultado se manifiesta como un registro de una obra teatral concreta dirigida por un director de teatro específico. En el caso de que el montaje se rehaga por completo, ya no se tratará de una grabación de la misma obra, sino de una producción cinematográfica que se ha creado únicamente a partir de los motivos de la representación dada. El *input* y la contribución del director teatral se minimizan repentinamente. Si se considera al director de la producción vídeo registrada como un director real, permitimos que la forma teatral de partida haya sido remodelada por completo, si bien ya es una obra de arte única, firmada por el director fílmico y no escénico.

4. DIFERENCIAS INICIALES ENTRE TEATRO Y CINE

Se pregunta el investigador checo Roubal (2002, pág. 10): «¿Pero el cine, la televisión o el vídeo –del que hablamos en relación a una representación teatral– no son en realidad el medio más cercano al teatro? Entonces, ¿no es en realidad una relación más natural en este caso?» La diferencia entre teatro y cine es muy llamativa. Y ello a pesar de que ambos medios trabajan con un componente visual y sonoro (si hablamos de un cine sonoro, que ha sido bastante habitual durante muchas décadas). Sin embargo, cada uno de estos medios es completamente diferente. Sostiene el cineasta ruso Tarkovskij (2005, pág. 172) que «el arte existe únicamente para arreglar el mundo».

Si queremos pensar en el uso práctico de las representaciones teatrales grabadas, es importante darse cuenta de cuántos investigadores se sirven del video registro o del tráiler y del *teaser* en sus investigaciones sobre espectacularidad. Para un cinéfilo, el tráiler se vuelve uno de los criterios principales a la hora de tomar una decisión sobre el visionado, mientras que este hábito aún no se ha asentado con el tráiler teatral para el análisis espectacular. En el caso de un vídeo registro teatral, por lo tanto, no conlleva una ventaja diferencial suponer automáticamente que esta suerte de promoción de la obra de teatro tiene la misma función que un tráiler de una película (que por ahora dista de ostentarla), sino pensar en otras posibilidades de su uso. El vídeo registro promocional tiene la capacidad de agregar información que no aparecerá en la obra de teatro. Pueden ser diarios, ejemplos de detrás de la escena del teatro o ensayos de una representación específica, pero asimismo son capaces de conformar una expansión temática. En la obra teatral analizada, *Amiga*, el *teaser* muestra el amor y la pasión en el mundo de las escritoras. En realidad, cumple la función de una especie de programa, a partir del cual el espectador y/o investigador aprende por qué los creadores tratan el tema, cuál es su opinión y concepto. El espectador y/o investigador es llevado a considerar que el amor lésbico no representa una mera cuestión de historia fabular, sino de la realidad cotidiana, y puede entonces estar más abierto a esta interpretación de la autora del montaje (en este caso, Irina Kouberskaya) durante (o después) de ver la producción.

Así las cosas y en línea con Harapátová (2012, pág. 25), el arte se desliza lentamente hacia abajo desde el pedestal de la intocabilidad más cerca de la vida ordinaria. A la gente común. Intenta penetrar en la vida cotidiana tanto como sea posible. Y es precisamente por eso que el arte deja de ser categorizado. El todo es esencial. Bellas artes, moda, música, video, cine, instalación, teatro, proyección: todas estas ramas artísticas se entrelazan y complementan entre sí. Si realmente quieren impresionar al espectador y sacarlo de lo mundano y «calculado» de los tiempos actuales, deben ser llamativos y atacar todos los sentidos del espectador. Ahora. Desarmarlo por completo. Atraparlo por sorpresa. No dejarle dudar.

Eisenstein (citado por Grossman 1991, pág. 234) argumentó que los medios teatrales modernos deben crearse en función de la necesidad de guiar y educar al espectador. Sin embargo, la atracción está «oculta» en toda obra de teatro. En un drama psicológico, trabaja indirectamente,

dentro de la historia, en una actuación normalmente dirigida, los puntos destacados y los énfasis, las introducciones efectivas o las conexiones son atracciones veladas». De cualquier modo y según el propio Eisenstein (*ibid.*), la atracción como método debe liberarse y convertirse en un elemento independiente y primario de la creación. El papel del director no está en «revelar las intenciones del autor» o en «la verdadera imagen de la época», sino solo en crear atracciones y sistemas de atracción ideológicamente efectivos. Concluye Eisenstein (citado por Grossman 1991, pág. 234) que «La relación directa de todos los componentes con la intención de la obra es la más importante y debe estar subordinada al requisito de la lógica, la trama y la plausibilidad psicológica o la piedad literaria». No en vano, en sus inicios el cine también influyó en el desarrollo del teatro. Directores de cine rusos como Eisenstein, Pudovkin y otros «editores» rusos trabajaron con el montaje. Al juntar «correctamente» las tomas, crearon significados completamente nuevos. Como afirma Grossman (1991, pág. 234), muchos directores de teatro como Meyerhold o Piscator se inspiraron en su enfoque. Cada uno a su manera única. En definitiva, los caminos del cine y el teatro no se separaron por completo y para siempre. La película se aislará como entidad separada. Sin embargo, todavía «cooperará» con el teatro. Por ejemplo, en forma de videoproyecciones de representaciones teatrales. Hacia el espectáculo total.

En relación con el párrafo previo, apostilla Harapátová (2012, pág. 25) que por eso urge tanto involucrar todos los sentidos del espectador en el proceso. Insiste en que no vale la pena compartimentar el arte en departamentos estancos. Separar el teatro del cine o de otras formas de arte. El teatro se ha convertido en una parte natural de todas las demás formas artísticas del arte y, al mismo tiempo, todas las demás artes pueden servir al teatro. No se necesita un análisis extenso, ya que esta forma de creación sigue siendo un proceso muy individual y vivo que se desarrolla todos los días. Cada uno de los artistas tiene un enfoque completamente diferente. Una perspectiva única sobre las posibilidades de creación e implementación. El período de las tendencias artísticas de principios del siglo XX ha quedado atrás. Hoy en día, ya no es posible describir claramente los detalles de una dirección artística.

5. UNIDADES DE ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA TEATRAL ESCOGIDA

Aunque el cine y el teatro estén muy cerca el uno del otro, los problemas fundamentales de la realización de grabaciones audiovisuales podrían considerarse factores que resultan de varias diferencias entre las capacidades de imagen de estos medios. Están:

1. La diferencia del trabajo con el actor: Durante mucho tiempo se ha considerado al actor la parte más importante de toda la obra teatral. Lleva y transmite los significados. El resultado descansa sobre sus hombros y determina si el espectador cree en los personajes y sus acciones. cuando ya existe la forma teatral y la producción está lista para el escenario, a menudo es un problema adaptar el papel a las necesidades de la cámara de cine.
2. La diferencia del trabajo con el espacio: «Las posibilidades y limitantes de la interpretación de una obra teatral por parte del medio fílmico se basan en la mayoría de los casos en el hecho de la ruptura de la especificidad teatral, a partir de la unidad de lugar y tiempo y la creación de una obra teatral con el lugar y momento de su recepción... Cuando la cámara decide capturar sólo una parte de la escena dada, lógicamente se agotan otros significados y percepciones posibles.
3. La diferencia del trabajo con el tiempo: El teatro funciona principalmente con tiempo real. Lo que sucede en el escenario está sucediendo realmente. Ahora en este momento y por el tiempo que en realidad está pasando. La película no puede dividirse y dividirse en contradicción con su naturaleza temporal, no puede liberarse del paso del tiempo. La imagen se convierte en una verdadera materia cinematográfica bajo la condición de que no sólo transcurra en el tiempo, sino que el tiempo fluya en ella, en cada uno de sus planos.
4. La imposibilidad de mantener la autenticidad y el contacto de una representación teatral: El teatro es una forma tan específica que contiene tantos componentes simultáneamente no registrables e irrepetibles que se convierte en una especie de producto de consumo, que existe solo durante la duración del montaje dado. Es irreversible Lo que sucede una vez en el escenario nunca vuelve a suceder en su totalidad. Las circunstancias dadas, los detalles, la

percepción de sus espectadores, nada de esto se repetirá. Nunca es posible restablecer el sentimiento subjetivo y la percepción de la obra en ninguno de los espectadores. «... una obra cinematográfica no puede ser inherentemente contacto: la presencia o ausencia de contacto es el criterio básico para distinguir entre cinematografía y teatro», como indica Pavlovský (1999, pág. 56).

6. ANÁLISIS PRELIMINAR DE LA GRABACIÓN DE LA PRAXIS TEATRAL DE *AMIGA* (2020)

El ejemplo de grabación que expongo en este trabajo constituye solo una pequeña prueba e ilustración del hecho de que cada tema y procesamiento de la forma teatral requiere un enfoque completamente diferente para la realización de una grabación audiovisual. Por supuesto, hay muchas opciones y se irán agregando más y más, a medida que se desarrolle la tecnología. Además, cada creador abordará el trabajo de manera un poco diferente. Mi objetivo no descansa en determinar un modelo preciso, claro e inquebrantable de cómo filmar o analizar la filmación de una representación teatral. Solo pretendo rescatar algunas conclusiones a las que he llegado en base al análisis preliminar de la grabación audiovisual del espectáculo *Amiga* que me brinda generosamente la propia compañía teatral, Tribueña. Esta grabación tiene como meta principal preservar su teatralidad: se trata de la grabación de una representación teatral, en absoluto aspira a convertirse en una producción cinematográfico teatral *per se*. No obstante, por instantes se sitúa en la frontera entre grabación y producción teatral, ya que cumple los «requisitos» para considerarse una grabación de la actuación en aras de la teatralidad, a la vez que, gracias a los retoques cinematográficos, puede igualmente considerarse entre las producciones televisivas o cinematográficas de obras de teatro más amateurs.

La prosa poética de las cartas que se intercambian la crítica teatral Sofía Parnok y la poeta vanguardista Marina Tsvetaieva en *Amiga*, una dramaturgia y puesta en escena de Irina Kouberskaya, se puede considerar probablemente el texto más sugerente de los firmados por la escenógrafa. La poeta desesperada y rota se hunde en las profundidades de su propia desesperanza y autocompasión. Culpa y exculpa de ello a su marido, el también poeta, Serguei Efron. Encarna su lucha interior

mientras una persona viva aplaca y cimenta ese conflicto. Sólo abre los ojos a partir de la relación lésbica con Parnok. De nuevo, trata de encontrar su espíritu y reconciliarse con él. Escapar del frío y cruel mundo circundante. Incluso delante de todo y de todos. Las cartas en las que se basa la adaptación dramática de Kouberskaya las recobra la directora cuando, accidentalmente encuentra en una tienda rusa en Madrid un opúsculo de Parnok, figura menos conocida que Tsvetaieva, cuya trágica muerte por suicidio ante la persecución del régimen soviético marca su recepción posterior sin duda. La grabación fílmica es realizada por los técnicos del teatro Tribueño. Juntos trasladan esta producción a los espacios escénicos de dFeria – Feria de Teatro de San Sebastián 2020 y de la V Muestra de artes escénicas Surge Madrid 2018.

En lo tocante a las especificidades de este registro audiovisual, la obra de teatro es un drama que se compone originalmente para el Teatro Tribueño, es decir, un viejo salón de ferretería con techumbre alta y balconada, que se corresponde con el texto y su concepto dramático, pero que resulta por momentos inapropiado para filmar con una cámara de video. Principalmente porque se vuelve algo laberíntico. A veces es imposible manipular la cámara en este espacio, y la iluminación debe captar ciertos juegos (como espejos que reflejen la luz y velas)⁴. La luz en la película decrece para ciertas escenas. Todo ello porque la iluminación teatral se vuelve insuficiente a las necesidades de la cámara.

Por eso, cuando la producción teatral se traslada a espacios completamente diferentes que, sin embargo, debían evocar la misma sensación de recoveco y desnudez que el entorno original, puede ganar en espacio y libertad, de modo que la directora teatral encuentra muchas más oportunidades de trabajar los elementos escénicos: dos sillas articuladas en blanco y negro, una maleta vieja teñida de blanco. Claroscuros. El director de la grabación transforma la escena de la producción teatral enfocándose en las acciones de las actrices (especialmente sus movimientos en el espacio), etc. Realiza toda la producción solo «sobre la base de los motivos» de la forma teatral original. Entre otras cosas, también opta por toques puramente cinematográficos (como se infiere de los tráilers o *teasers* del espectáculo en análisis)⁵.

Si nos referimos a la modalidad de aplicación del registro, la grabación se realiza en forma de producción televisiva basada en una representación teatral con el mayor esfuerzo posible por preservar el propio formato teatral utilizando técnicas cinematográficas.

En lo alusivo a las opciones técnicas, las posibilidades técnicas de este rodaje parecen mínimas: un solo día de rodaje, una cámara, un camarógrafo, una directora, un mínimo de actores, sin apenas utilería, con la necesidad de trasladar la actuación por un espacio a veces totalmente inadecuado para las necesidades de la cámara. La producción se rediseña completamente al ser trasladada a otro espacio, más iluminado. Podemos registrar paseos de cámara, movernos de un entorno a otro con la edición fílmica, con composiciones de imágenes distintas⁶.

La situación de la producción no es del todo favorable, con un presupuesto mínimo, un día de rodaje, y la experiencia técnica mínima: una cámara, un camarógrafo.

El aporte artístico del director de grabación se nota en que la actuación se rediseña parcialmente por el director de grabación para valorar las posibilidades de nuevos espacios y de la cámara, cuando la representación sale en gira, por ejemplo.

Si se habla del discurso específico de cine, la grabación se realiza con una cámara. Se acompaña, en ocasiones, de un paseo. Por lo tanto, se filma la actuación repetidas veces para procesar el corte final. Luego se crea el montaje resultante a partir de estas grabaciones, lo que habla de cuán perfectamente «sincronizados» tenían que estar la actuación y el trabajo de cámara.

Se pone gran énfasis en las composiciones pictóricas. La cámara trata de apoyar las divisiones de los personajes principales, que se transforman en varios personajes al mismo tiempo. Son narradoras, protagonistas, pero también varios personajes dentro de sí mismas, como el propio esposo de Tsvetaieva y su hijo. Ciertamente no hay escasez de agentes alienantes.

La historia no es nada complicada, pero el principal problema es la «superposición» de los personajes. Otras varias «voces internas» se entrelazan con el personaje principal, por lo que el director no solo muestra una historia lineal, sino sobre todo los niveles individuales de la historia.

La cámara trata de captar los cambios psicológicos del personaje principal⁷. Para ello utiliza medios «alienantes» (ajenos al teatro, en principio). A través de la forma de rodar, apoya la división de cada uno de los personajes en el subconsciente. Cambios en los puntos de vista, tamaños de planos, ángulos de cámara, enfoques y salidas hacia o desde el personaje. Intenta capturar la historia de visiones auténticas cargadas psicológicamente a Tsvetaieva o «partes de ella», pero al mismo tiempo,

forman una especie de marco para todo el drama. Todas las partes del subconsciente se integran en el personaje de la propia Marina, que también evoluciona según la trama. En el momento en que un nuevo elemento entra en su mundo, es decir, otro personaje, Parnok (que está presente físicamente desde el comienzo de la historia, pero no se expone realmente hasta algún tiempo después), se produce un cambio en la propia Marina, que obliga a que se perciba a sí misma y al entorno de una manera diferente (en este momento, también queda expuesta otra parte de la sala, una especie de «cuarta pared», que no hemos tenido oportunidad de ver hasta ahora, y tal vez no haya visto incluso ni la propia Tsvetaieva). En este punto, la historia se ve desde un ángulo completamente diferente, al igual que los personajes y el entorno. Al representar a los propios personajes, se intenta capturar el contexto de toda la historia y mostrarla desde el punto de vista de un observador externo. Hay muchos de estos cambios en la producción escénica. Ninguna perspectiva es la correcta. La historia se muestra desde todos los puntos de vista posibles.

En el ámbito del trabajo con las actrices, se puede observar que éstas no adaptan sus actuaciones a las necesidades del método de filmación. La actuación es muy sensible y personal, con gestos minimalistas y maximalistas. También hay una suerte de comunicación involuntaria con la cámara.

Si se atiende al trabajo con el espacio, la actuación se traslada desde un entorno completamente diferente como el de los interiores domésticos y bohemios. La mayor contribución a la filmación es probablemente el comienzo de la grabación, que está rodado en forma de tomas cinematográficas de estos entornos. Construye una especie de marco cinematográfico alrededor de toda la actuación, que todavía conserva su carácter teatral (al menos en la primera parte de la filmación).

En la segunda parte, nos movemos con total libertad a un entorno diferente, la estepa rusa nevada. La composición de imágenes de varias capas se usa mucho más aquí: varios planos e iluminación más propia del cine, así como trabajo de las actrices con la cámara y la cámara con las actrices. Ahora Tsvetaieva se encuentra cara a cara con la muerte de un estado matrimonial. Estas escenas se sienten muy funcionales y agregan vivacidad a toda la filmación.

Al incorporar el vídeo, ya se trate de tomas, iluminación o composición de imágenes, todos estos elementos completamente cinematográficos

enfatan mucho la actuación de los personajes. La historia fluye, las actrices son excelentes, la atmósfera complementa sus actuaciones.

En esta parte, la producción adquiere un carácter algo más cinematográfico per se, con la bohemia nocturna y los bailes y cánticos eslavos, lo que beneficia mucho a la grabación. Es un elemento muy refrescante y vigorizante, como lo exige absolutamente un drama de esta clase, esencialmente un «monodrama». De lo contrario, la grabación parecería tediosa. De hecho, si se examina el trabajo con el tiempo, la grabación está «bordeada» por clips de película que actúan como un efecto alienante, como alas de ángel o espejos enfrentados. Al comienzo de la producción, la narradora traslada toda la historia a una especie de «tiempo intermedio». La trama podría haber tenido lugar hace cien años. O simplemente ayer. No en vano, los cortes de un entorno a otro ayudan al espectador a comprender el paso del tiempo. No es solo una transición a otro espacio físico, sino también un cambio en el estado psicológico del personaje. Es decir, a otro discurrir del tiempo, a una temporalidad y espacialidad distintas.

Acerca del mantenimiento del contacto con el receptor, se puede afirmar que el director no requiere que se registre el contacto entre la audiencia y la actuación. Dado que la representación se filma puramente en el teatro y con público, sería posible. El contacto se produce tanto con el auditorio teatral, como con el espectador de la película a través de sonidos extraescénicos (tosas, llantos, risas, etc.). En este sentido, si nos fijamos en el factor de la preservación de la teatralidad, se aprecia que, como en este caso se trata de una producción escénica filmada totalmente singular, al basarse únicamente en los motivos de la obra de teatro, ha conservado mucha teatralidad.

En cuanto a la funcionalidad, es de agradecer la invención del espacio para la producción dada. La representación teatral en sí se conserva en la filmación por las actuaciones de las actrices que, sin embargo, incluso en un entorno completamente diferente, evocan una atmósfera de miedo frente a confianza, encierro ante libertad, frialdad contra calor, humedad entre secano y la proximidad del final que adivina otros inicios. Todo lo que evoca el texto cruzado de Tsvetaieva y Parnok.

Así, esta producción teatral filmada cumple con la misión básica de la grabación. Transmite pensamiento y procesamiento nuevo, por medios propios y en su propio idioma.

7. CONCLUSIÓN TENTATIVA Y LÍNEAS FUTURAS DE TRABAJO

Según Pavlovsky (2004, pág. 269), «Un problema específico de la historia del teatro es el hecho de que los fenómenos de su centro vital, objeto, artefactos teatrales (representaciones) y obras de arte teatrales (producciones), tienen una duración muy limitada; casi siempre tienen que ser reconstruidos para propósitos científicos. Dado que las obras teatrales no se pueden registrar en su totalidad, se basan en material, monumentos pictóricos y escritos, originales y reflexiones de las obras entregadas. Por estas razones también la teatología se fundamenta en los resultados de otros campos científicos (principalmente la historia de los tipos de arte), historia general, estética, etnografía, teoría de la información, semiología, ...)».

Es fundamental que los creadores de los vídeo registros se den cuenta de los hábitos que están formando los espectadores e investigadores y trabajen con ellos. El hecho de que no sean filmaciones estables no tiene por qué ser una desventaja. Los teatros tienen la posibilidad de regular estos hábitos y crear dramaturgias de acuerdo a sus propias necesidades de preservación. Los registros audiovisuales pueden centrarse incluso en las bambalinas del teatro y presentar a los actores en su relación con los roles individuales. Los teatros más pequeños pueden impresionar con la realización imaginativa de vídeos promocionales. El mismo hecho de que las compañías teatrales se dediquen a crear este tipo de videos se acepta positivamente. Al mismo tiempo, los asistentes investigadores al teatro no están limitados por las expectativas del público lego. Las grabaciones editadas pueden contener información clave sobre el tema de la producción o, por el contrario, desconcertar al espectador. Los teatros pueden recurrir a un tráiler o *teaser* y mostrar partes de una actuación, o usar las diferencias entre los medios artísticos cinematográfico y teatral para crear una entidad visual separada que se refiera a la producción escénica de uno o más elementos. La información en las filmaciones de la representación no tiene que relacionarse únicamente con el tema de una trama específica y el concepto de los autores. A través de la producción de videos, los teatros tienen la oportunidad de mostrar a sus visitantes más académicos el proceso detrás de la escena, presentarles a los actores y autores de las obras, incluidas las colaboraciones que están preparando actualmente.

En opinión de Roubal (2002, pág. 10), «los hallazgos realizados hasta el momento pueden considerarse [...] como la constatación de que el registro audiovisual es la mejor de todas las malas soluciones a la cuestión de cómo lidiar con lo efímero de la representación teatral». El teatro precisa ser grabado, y si tenemos una cámara, indudablemente no estropearíamos nada por utilizarla. Sin embargo, hay que aceptar el hecho de que el cine, sin más, no es teatro, y cada vez que se requiere capturar una representación teatral en una película, se debe llegar a algún tipo de compromiso. La cuestión principal para el futuro de las filmaciones de la representación teatral a título investigador y reconstructivo, radica en dónde ubicar los vídeos para que los estudiosos puedan asegurar la mayor relevancia posible o, como es el deseo de las compañías teatrales, aumentar el número de visitantes gracias a la utilización del registro audiovisual con fines promocionales. En definitiva, una producción teatral no existe fuera del tiempo y espacio de la representación en el que se crea, y donde se percibe en el contacto directo de los creadores y el público. La investigación histórica del fenómeno teatral sólo es posible a partir de la recopilación, valoración y análisis de fuentes teatrales, pues la obra en sí no existe.

Sí puede aventurarse preliminarmente que los registros del espectáculo *Amiga* son susceptibles de dividirse en dos grupos. El primer conjunto serían grabaciones cuyo objetivo principal está en preservar la teatralidad (como es el caso de la producción completa de la obra *Amiga*). El segundo grupo serán las producciones fílmicas, que no pretenden conservar el registro exacto de la representación teatral, sino recrear la producción para el espectador (los tráilers o *teasers*, la grabación a partir de un festival teatral y con post producción para circuitos comerciales). Podría decirse, por tanto, que el primer grupo se acerca más a la grabación de una representación teatral, mientras que el segundo conjunto está más próximo a una producción teatral fílmica. Con todo, esta afirmación sólo es cierta cuando el director de la grabación consigue captar la idea y el procesamiento de la actuación de partida. En síntesis, no se ha de perseguir que el teatro esté al servicio del cine ni viceversa. En el momento en que vuelven a entrar en simbiosis mutua, más allá de la necesidad de grabar teatro clásico con una cámara de cine, estas dos artes están tan conectadas que forman una unidad compacta y funcionan juntas. No en vano, aunque el teatro y el cine sean espectáculos

diferenciados, experiencias como las del *Theater Live* (2023) o el *Met Opera Live in HD* (2023) nos hacen reflexionar acerca de su interacción.

El proyecto *NLive* (Teatro Nacional en Vivo) acumula varias temporadas retransmitiendo en vivo de representaciones teatrales seleccionadas del Teatro Nacional de Londres y sus escenas colaboradoras a cines de todo el mundo. El proyecto fue iniciado en 2009 por el ex director del Teatro Nacional de Londres, Nicholas Hytner (Bittnerová 2016). La duración total de las retransmisiones suele rondar las tres horas con un intermedio incluido. Las obras se representan en inglés con subtítulos anglofonos y en la lengua del país de recepción. La idea original parte de que todas las obras deben transmitirse en vivo por satélite, y no solo desde el edificio del Teatro Nacional en el South Bank de Londres. Debido al gran interés en algunas representaciones, incluida la muy exitosa *Hamlet*, pasan a emitirse reiteradamente y en diferido. Las instituciones teatrales, en fin, demuestran su creatividad, que no conoce fronteras estéticas, curatoriales o incluso mediáticas y dan cuenta de cómo la comunidad artística enfrenta las condiciones pandémicas y post pandémicas.

En línea con el planteamiento anterior y fuera del espectro angloparlante, el cine Metropol de Olomouc ofrecería, según se recoge en prensa y durante el mes de febrero de 2022, teatro de una manera diferente, pues daría cabida a un ciclo único de Teatro en el Cine, proyecto que surge de otro, Cine en vivo durante la pandemia. Solo los espectadores de cinco cines de fuera de la ciudad de Praga podrían ver estas tres producciones teatrales filmadas: las tres «películas» *Mujer americana*, *Maryša* y *Macbeth: Demasiada sangre*. El director de cine, guionista y productor Viktor Tauš crea este proyecto con la compañía *Heaven's Gate* del teatro Játka78 de Praga, que logra revivir los cines durante la pandemia de coronavirus y filmar estas tres películas únicas. El proyecto poco convencional será nominado al León Checo en la categoría de mejor película o miniserie para televisión. (Tauberová 2022).

Así, en Fuchs (2021), se puede rastrear un registro de las mutaciones tras el cierre de los teatros en 2020, que desencadena nuevas praxis teatrales vigentes incluso en la escena más reciente y que van desde las representaciones en multiplataformas como Zoom, WhatsApp e Instagram, hasta el enriquecimiento por filtros y realidad aumentada, pasando por el teatro abierto y callejero, que aviva el paisaje urbano y los patios de los edificios. Este estudio conjunto muestra cómo el teatro virtual ejerce presión sobre las suposiciones y definiciones existentes,

transformando las condiciones tanto de la creación teatral como de la audiencia. De este modo, las particularidades del teatro digital, según Opletalová (2021, pág. 50) serían las siguientes: parte de la comunicación puede (pero no tiene que) tener lugar en ambas direcciones cuando el flujo de prioridad la información es creada por el ejecutante, lo que preserva el papel de artista/espectador; el teatro digital se presenta principalmente a los espectadores que están juntos en un lugar físico, es decir, en una sala o teatro; la tecnología digital no se utiliza principalmente ni para archivar o transmitir, si bien cabría considerar un uso subsidiario entre los investigadores teatrales, que merece lecturas e interpretaciones ulteriores.

No en vano, Fuchs (2021, pág. 5) sostiene que, si bien la performatividad digital o virtual existía antes de 2020, permanecerá largo tiempo en la corriente de lo experimental y lo vanguardista. Las producciones serán híbridas, ensamblajes multimodales con elementos en línea que completan la performatividad en persona. Al mismo tiempo, la autora trae a colación otras referencias contemporáneas para demostrar que las obras en vivo y en directo, en persona, si se quiere, vienen a reflejar el amplio impacto de una era tecnologizada y mediatizada, a la par que el uso de proyecciones en la escena plasma una labor intermedial que ya le es familiar al público. Y continúa Fuchs (2021, págs.5-6) que algunos teatristas han empezado a dar un vuelco hacia lo digital como alternativa inevitable a lo presencial en los años anteriores a la pandemia, y también en consonancia con el recrudescimiento de las fronteras entre naciones y los impedimentos al viaje. Por supuesto, la era (post) digital ha tenido una repercusión impresionante en el teatro y en casi todos los demás campos culturales mucho antes del comienzo del coronavirus en 2020. Se hablaba de fragmentación, de exceso de indulgencia, de un intento de establecer reglas que todavía parecen deslizarse entre los dedos porque pertenecen al viejo orden mundial. Mucho más que los problemas del presente (post)digital, el teatro ha sido y está siendo arrastrado por la era globalizada de Internet, aparentemente independiente, pero cada vez más controlada; los asistentes al teatro generalmente se niegan a tomar más en serio la entropía digital o la estética de Internet en la obra.

A la vista de ello, ¿existe un término adecuado que cubra satisfactoriamente las producciones teatrales transmitidas por Internet, o tenemos que estar satisfechos con el hecho de que es solo un teatro «ordinario» en

el espacio digital, que representa un equivalente moderno de una transmisión cinematográfica? ¿en televisión? Estos cuestionamientos vuelven al punto de partida. ¿Cuáles son las opciones de registro del teatro? Sea como fuere, cada uno de estos métodos puede registrar solo una parte de la actuación. Ahora bien, el conjunto es importante. Sólo entonces adquiere lo teatral su funcionalidad y existencia reales. Las fuentes que quedan físicamente de la representación teatral, es decir, el vestuario, los fondos o los libros de instrucciones, se denominan fuentes primarias. Los medios de grabación crean fuentes secundarias. Ambos tipos de registros son muy importantes para la preservación y el análisis retrospectivo de la producción. Casi necesarios. Pero todo ello en la época (post) digital ofrece un interesante giro investigador en lo relativo a la búsqueda, selección, análisis e interpretación de fuentes primarias y secundarias, a partir del modelado de muestras de datos o de totalidades...

8. OBRAS CITADAS

- ABELIOVICH, RUTHIE (2018). Reconsidering Arnold Van Gennep's Les rites de passage from the perspective of 'Performance Studies', *Journal of Classical Sociology* 18, 283-198.
- BITTNEROVÁ, BARBORA (2016). Do kina za divadlem? National Theatre Live uvede živě hru Země nikoho a záznamy Hamleta a Frankenstein. *Informuji.cz*, [https://www.informuji.cz/novinky/2356-do-kina-za-divadlem-national-theatre-live-vede-zive-hru-zeme-mrtvych-a-zaznamy-hamleta-a/amphtml/](https://www.informuji.cz/novinky/2356-do-kina-za-divadlem-national-theatre-live-vede-zive-hru-zeme-mrtvych-a-zaznamy-hamleta-a/).
- BORDWELL, DAVID y THOMPSONOVÁ, KRISTHIN (2007). *Dějiny filmu*. Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny.
- BRUNGOT SVÍTEKOVÁ, ZDENKA (2020). Let's think the world over, *Kod (Konkrétne o divadle)*, n° 5/6, año 14, pág. 5.
- CLOUDTHEATRE (2022). Theatre experience in a digital space. <https://about.cloudtheatre.com/>.
- DUBATTI, JORGE (2003). *El Convivio Teatral: Teoría y Práctica del Teatro Comparado*, Atuel.
- DUBATTI, JORGE (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.

- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London: Routledge.
- FUCHS, BARBARA (2021). *Theater of Lockdown: Digital and Distanced Performance in a Time of Pandemic*. Methuen Drama Agitations: Text, Politics and Performances, 248.
- GROSSMAN, JAN (1991). Divadelní úlohy filmu. In: Týž: *Analýzy. Pražská scéna*, Praha, 234.
- HARAPÁTOVÁ, LUCIE (2012). *Audiovizuální záznam – jeden ze způsobů, jak čelit přehavosti divadelního představení. Diplomová práce*, Janáčkova Akademie Múžických Umění v Brně, Divadelní fakulta Studijní obor Audiovizuální tvorba a divadlo, Brno.
- HERMAN, JOSEF, POLA, PETR, PETR, ZACHATÁ, PETRA, KYKALOVÁ, KATEŘINA, MAGDOVA, MARCELA y RATHOUSKÁ, KATEŘINA (2022). Kulatý stůl o streamovaném divadle, *Divadelní noviny*, 15/2022.
- HITCHINGS, HENRY (2015). You Me Bum Bum Train: All aboard for the ride of a lifetime, *Evening standard*, <https://www.standard.co.uk/go/london/you-me-bum-bum-train-all-aboard-for-the-ride-of-a-lifetime-a2473106.html>.
- HOSTINSKÝ, OTAKAR (1981). *Drama a divadlo*, 7 – 40.
- INAEM-CDAEM (2022). https://www.teatro.es/guiarte/compa%C3%B1a-tribue%C3%B1e-5173/estrenos/ami-ga-2322337?set_language=vl.
- KOUBOVÁ, ALICE (2020). Divadlo v pandemii a divadlo pandemie, *Kod (Konkrétně o divadle)*, n° 5/6, año 14, 5.
- LAZORČÁKOVÁ, TATJANA (2002). Heuristické limity aneb Význam audiovizuálního pramene pro divadelní historii. En: *Svědectví nebo legenda. Divadlo ve filmu a televizi III*, Universita Palackého v Olomouci, 89-100.
- MACHON, SUSAN (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. London: Palgrave.
- OPLETALOVÁ, JANA (2021). *Magisterská diplomová práce. Divadlo v době internetu a koronavirové krize*. Brno: Masarykova univerzita Filozofická fakulta Teorie interaktivních médií.
- PAVLOVSKÝ, PETR (1999). Televizní záznam divadelního představení. *Divadelní revue*, 1999, n° 3.

- PTÁČEK, LUBOŠ (2002). O dvojmí rámú estetické distance filmového a televizního záznamu divadelního představení. En: *Svědeckví, nebo legenda? Divadlo ve filmu a televizi III*, Universita Palackého v Olomouci, págs.
- ROSENBERG, JOHN (2013). *The Healthy Edit: técnicas creativas para perfeccionar su película*, Taylor y Francis.
- ROUBAL, JAN (2002). Co s ním? Audiovizuální obraz divadla v rukou teatrologie – trochu teorie i utopie. En: *Svědeckví, nebo legenda? Divadlo ve filmu a televizi III*, Universita Palackého v Olomouci.
- TAUBEROVÁ, DANIELA (2022). Divadlo jinak. Kino Metropol odehraje unikátní projekt, *Olomoucký deník*, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/divadlo-jinak-kino-metropol-odehraje-unikatni-projekt-20220222.html.
- TEATRO TRIBUEÑE (2022). <https://teatrotribuene.com/obras/amiga/>.
- TEATRO TRIBUEÑE (2020). <https://www.facebook.com/wat-ch/?v=3338293039579301>.
- NATIONAL THEATRE LIVE (2023) National Theatre Live | Official website | Filmed live theatre. <https://www.ntlive.com/>
- THEATER360GRADUSIV(2023)<https://theatre360.com.ua/#rec293046262>.
- THE MET LIVE AT HOME (2023). <https://www.metopera.org/season/in-cinemas/the-met-live-at-home/>.
- TURNER, VICTOR (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications.
- TARKOVSKIJ, ANDREJ ARSENJEVIČ (2005). *Krása je symbolem pravdy*, Camera Obscura.
- VILASECA CORDERROURE, J.E. (2016). El tráiler y el teaser, *Innovació en Comunicació i Mitjans Audiovisuals, PID-UB 026*, 1-15.
- ZENITH-BLOG (2015). BLOGGIN Zenith. <https://www.zenithmedia.com/blog/>

9. NOTAS

- ¹ El historiador y teatrólogo Jorge Dubatti tiene varios escritos de interés al respecto de la evolución de la noción convivencial como seña identitaria del arte teatral. Así, Jorge Dubatti (2015) afirma que: «Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro. En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica.» En publicaciones anteriores (Dubatti 2003) se había ocupado del concepto de convivio tradicionalmente manejado en los Estudios teatrales.
- ² Como definición de tráiler se acepta que es «una pieza audiovisual que representa un resumen, avance, sinopsis o *preview*» de una pieza original, ya sea una película, una serie de televisión, un cortometraje, un vídeo musical, un videojuego, etc. El tráiler es un producto audiovisual que realiza una profunda labor de selección y montaje para explicar, en apenas tres minutos, de qué trata la pieza audiovisual de origen» (Zenith-blog, 2015).
- ³ Por su parte, el *teaser* se define como «una evolución del tráiler de carácter poético, en la que se transmiten, básicamente, sensaciones: se busca enlazar, una vez más, y esta vez de manera sorprendente, con las apetencias del espectador. El *teaser* logra revelar el conjunto de la obra, su tono, aspiraciones, pretensiones, todo lo que construye su personalidad; pero, a diferencia del tráiler, mantiene un misterio alrededor del argumento» (Vilaseca Corderroure 2016, págs. 4-5).
- ⁴ Se puede observar fotografías de estos y otros elementos escenográficos y lumínicos en la web <https://teatrotribuene.com/obras/amiga/> (Teatro Tribueña, 2022).
- ⁵ Se puede contemplar el vídeo promocional en: <https://www.youtube.com/watch?v=WYc8G-yca00&feature=youtu.be>, incrustado en la página web de la propia compañía (Teatro Tribueña, 2022).

- ⁶ Una muestra de ello se aprecia en la página de Facebook de la compañía teatral: <https://www.facebook.com/watch/?v=3338293039579301>.
- ⁷ Se puede ilustrar esta forma de hacer con el siguiente fragmento audiovisual: <https://www.facebook.com/watch/?v=443763733217411>.

