

HIBRIDACIONES DE LA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY ENTRE EL ESCENARIO Y LA PANTALLA: REVISIÓN CRÍTICA Y PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS RECIENTES

V́ctor Huertas Mart́n *

ABSTRACT

In this article we revise the history and main existing bibliography on the theatrical-audiovisual hybrid relations concerning the Royal Shakespeare Company's productions. To continue, we summarize the main methodological trends followed for the study of hybridity in the RSC's audiovisual productions.

KEYWORDS: Royal Shakespeare Company, hybrid culture, drama, audiovisual grammar, performance.

RESUMEN

En este artículo revisamos la historia y la principal bibliografía existente con respecto a las relaciones de hibridación teatral-audiovisual de las producciones de la Royal Shakespeare Company. A continuación, resumimos las líneas metodológicas principales que se han seguido para el estudio de la hibridación en producciones audiovisuales de RSC.

PALABRAS CLAVE: Royal Shakespeare Company, cultura híbrida, teatro, gramática audiovisual, representación.

Si bien abundan los estudios centrados en las adaptaciones de obras de Shakespeare a la gran pantalla antes y después del milenio y, en menor medida, se han desarrollado otros sobre la producción shakespeareana de la BBC, ITV o Channel Four en Reino Unido, en esta década se presta atención sostenida a los trabajos audiovisuales de la Royal Shakespeare Company, fundada como Stratford Memorial Theatre, con sede en el Royal Shakespeare Theatre, en la ciudad inglesa de Stratford-upon-Avon, a dos horas de Londres y a aproximadamente cuarenta y cinco minutos en tren de distancia de la ciudad de Birmingham. Pese a encontrarse su centro neurálgico tan lejos de la capital, la RSC ha

* V́ctor Huertas Mart́n (victorhm@unex.es), Doctor en Filología Inglesa, es profesor en la Universidad de Extremadura. Es asimismo coeditor de *Television Series as Literature: From the Ordinary to the Unthinkable*, que publicará Palgrave Macmillan en 2020.

llegado a disputar la hegemonía teatral al National Theatre y a los grandes musicales del West End.

Casi con certeza, podemos aventurar que cualquier miembro de la compañía insistiría en la labor fundamentalmente teatral de la RSC. Se empieza a pensar, no obstante, en la RSC—como ocurre con el National Theatre—como en una “media production company” (Greenhalgh 20). ¿Y no es tentador imaginar a la RSC en estos términos? Ciertamente la trayectoria audiovisual de la compañía se puede describir trazando líneas de hibridación entre lenguajes escénicos y audiovisuales, mostrando estas un amplio rango de experimentación en la preservación, retransmisión y reinterpretación de los trabajos escénicos de la compañía y, además, resistiendo toda catalogación bajo las siglas propias de géneros, formatos o incluso medios concretos. Si es reciente el interés de los estudios sobre el rol de las tecnologías digitales con respecto al trabajo de la RSC, no es tan reciente la asociación de la compañía y los medios audiovisuales. Se hace por ello necesaria una revisión acerca de cómo el concepto de hibridación se ha ido materializando a través de la historia audiovisual de la RSC. A dicho objetivo, que llevamos a cabo aquí, añadimos un compendio de líneas metodológicas de estudio relacionadas con la institución. Así damos cuenta de la complejidad de la hibridación y observamos sus formas de estudio.

HIBRIDACIÓN.

A partir de sus comentarios sobre los trabajos de Mijaíl Bakhtin acerca de la imaginación dialógica, Michael Holquist define hibridación como “the mixing, within a single concrete utterance, of two or more linguistic consciousnesses, often widely separated in time and social space” (Bakhtin 429). Las grabaciones de la RSC conforman conjuntos de tomas, planos, movimientos y ángulos de cámara y efectos especiales que contienen en su marco de ficción elementos propios del teatro e.g. elocución de actores de la RSC—de la televisión e.g. primeros planos y planos medios que acentúan el carácter íntimo de las escenas—y del cine e.g. baja duración media de las tomas, alta velocidad en el ritmo de corte, aglutinación de imágenes de gran impacto y expresividad visual, “voice-overs”, etc. No son estas confluencias novedad en el teatro para la televisión ni para el drama televisivo británico, pues se han caracterizado por formas brechtianas de distanciamiento y alienación. Este tipo de colisión entre lenguajes produce unos u otros resultados dependiendo de su aplicación en cada caso. Y, del mismo modo, exige mayor o menor militancia por parte del espectador. Parece claro, de hecho, que el virtuosismo de cada director y su equipo depende de sus capacidades para hacer malabares con la teatralidad y la cinematicidad en estas creaciones. Por ejemplo, según el investigador y productor John Wyver, a cuyos trabajos artísticos y de investigación nos referiremos más adelante, el *A Midsummer Night's Dream* de Peter Hall llevado al cine resultó un fiasco comercial por el empeño del director en recalcar la importancia del texto en pantalla (*Screening* 70-71). Sin embargo, el *Macbeth* de Trevor Nunn grabado en 1979—fue exitoso, entre otras cosas, por subordinar el lenguaje de la televisión al del teatro. ¿Por qué uno prospera allá donde el otro fracasa estrepitosamente? En parte, se explica esto por los distintos horizontes de expectativas de la TV y del cine. Son también clave las estrategias de marketing, publicidad y distribución de las películas, así

como la claridad acerca de a qué tipo de público van dirigidas las obras. Pero, sin duda, el manejo de este diálogo intermedial, que exige destreza y equilibrio por parte de los creadores, es un factor nada desechable.

Wyver habla de “hibridación” para referirse al estilo de filmación de su etapa inicial como productor audiovisual de Shakespeare en “Illuminations Media” en localizaciones evocativas siguiendo el modelo de “site-specific theatre” y en exteriores. Como dice en una entrevista, este estilo es:

[...] a hybrid form, somewhere between a theatre piece and a film, and that’s why I find it interesting to do. It has been taken from the stage, placed into another world, and interpreted by the camera in a way that retains the essence of the original, but hopefully works distinctively in the new medium. (Maurice Hindle 289)

En un “Impact Case Study” realizado por Westminster University acerca del trabajo de Illuminations, las adaptaciones de Shakespeare se definen como:

[...] a series of ambitious, large-scale television productions, as creative producer or co-producer [Wyver] has developed collaborative working methods and insights leading to a highly distinctive form of theatre-film hybrid for which there are few precedents in earlier adaptations. While his productions are filmed, variously, in combinations of real-world locations and theatrical environments, they have engaged a range of film languages to create dynamic screen versions while still retaining a creative “core” or “essence” of the original. (1)

Vuelve a utilizar el término para referirse a las películas realizadas durante su segunda etapa con los *RSC Live Broadcast*, los cuales define como una ‘hybrid form that combines elements of the theatrical, the cinematic and the televisual’ (Wyver, “Screening” 287). Sin embargo, expande este término en su estudio retrospectivo de *The Wars of the Roses* (dir. Peter Hall y John Barton, 1963) (23). De este modo, Wyver construye su obra audiovisual con la RSC mientras la inserta en una tradición de estudios audiovisuales de hibridación que también él mismo va construyendo, pues, como veremos, es autor de la monografía *Screening the Royal Shakespeare Company: A Critical History*. Otros críticos corroboran dicha tradición híbrida entre las relaciones escenario-pantalla en Reino Unido. Susanne Greenhalgh, de hecho, afirma que las transformaciones en espacios escénicos determinaron la forma en que las filmaciones de Shakespeare se desarrollaron. Ejemplos como *Othello* (dir. Stuart Burge, 1965) y *Hamlet* (dir. Tony Richardson, 1969) muestran que los estilos de filmación se adecuan al teatro de proscenio y al espacio artístico de la London’s Round House, respectivamente. Dichas determinaciones, como confirma Greenhalgh, conforman la base híbrida teatral y audiovisual del “live broadcast actual (20). La tesis de Greenhalgh puede usarse también para describir la trayectoria híbrida de la historia audiovisual de la RSC, en

gran parte condicionada por los espacios de grabación, cuya diferenciación ha dado a pie a formas de hibridación dispares.

HISTORIA AUDIOVISUAL DE LA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY.

Sin duda alguna, como se ha dicho, el relato histórico asociado a la RSC es, ante todo, el de una compañía de teatro, no el de una compañía audiovisual. Desde el Jubilee de 1764, pasando por numerosos acontecimientos decimonónicos relacionados con Shakespeare, hasta la fundación del Stratford Memorial Theatre, la ciudad de Stratford-upon-Avon da pasos como espacio de oportunidad hasta que alberga a la compañía, que obtiene Royal Charter en 1925. Haciendo equilibrios para satisfacer criterios de calidad de inversores estadounidenses y cumplir objetivos artísticos, la RSC inicia una etapa, desde 1944, de primeras figuras de cartel con nombres como Anthony Quayle, Peter Brook, Glen Byam Shaw, Michael Redgrave, Laurence Olivier y Vivien Leigh. Al giro artístico radical de 1955 a 1960, marcado por la juventud e impulso democratizador de sus directores—e.g. Peter Hall, John Barton—le sigue el giro brechtiano, neorrealista y anti-naturalista de la etapa de Trevor Nunn desde 1972.

La RSC se fragmenta en pequeñas compañías de “ensembles” de actores que alternan roles principales y secundarios, expandiendo sus espacios escénicos con la creación de The Other Place, gracias a la labor de Buzz Goodbody, y se adentran en la industria del teatro musical con el estreno de *Les Misérables* en el Barbican Theatre. Sin embargo, el personalismo y la ineficacia en las gestiones administrativa y económica incitan la renovación que intenta Adrian Noble durante los años 90. Su iniciativa más controvertida, Project Fleet, implica apertura al mercado, la reconstrucción del RST, la inclusión de exmiembros de financieras en la directiva y, desafortunadamente, recortes de personal. Esta etapa de crisis termina con la renuncia de Noble a su puesto como director artístico y concluye con los sucesivos gobiernos de Michael Boyd y, posteriormente, Gregory Doran, actual director artístico. Ambos directores logran sacar la compañía a flote, terminan la reconstrucción del RST, reconstruyen la gestión de la compañía, impulsan el Swan Theatre y, crucialmente, Doran implica a la RSC en numerosos proyectos digitales y audiovisuales, principalmente “live broadcast”, que completará su recorrido durante la tercera década del presente siglo.¹

Una historia audiovisual discurre junto a la historia teatral de la RSC. Hasta muy recientemente, exceptuando una brevísima explicación de Wyver en “Screening the RSC Stage”, ningún estudio se había dedicado a relatarla. Su reciente monografía amplía el



¹ Para un conocimiento más profundo de la historia de la RSC, ver Steven Adler, *Rough Magic: Making Theatre at the Royal Shakespeare Company* (Carbondale: Southern Illinois UP, 2001); Sally Beauman, *The Royal Shakespeare Company: A History of Ten Decades* (Oxford: Oxford UP, 1982); Colin Chambers, *Inside the Royal Shakespeare Company: Creativity and the Institution* (London: Routledge, 2005); y Simon Trowbridge, *The Rise and Fall of the Royal Shakespeare Company* (Oxford: Albert Creed, 2013).

esbozo original, extendiéndose por un corpus de archivos, películas, retransmisiones, materiales educativos, *newsreels*, documentales, breves fragmentos televisivos de producciones, *review shows* y otros paratextos. La explicación de las oscilaciones entre lenguajes teatrales y audiovisuales constituye el eje vertebrador del trabajo.



Son seis las etapas que Wyver implícitamente distingue a través de los capítulos que explican el transcurso audiovisual de la RSC. La primera (1910-1959) comprende adaptaciones de montajes de la RSC al cine mudo y documentales. La protagonizan extractos del *Richard III* de Frank Benson hoy accesibles a través de YouTube—grabados mediante colaboración de SMT y Co-operative Cinematograph Company. Tomando prestados los lenguajes visuales de los grabados, diapositivas y pinturas del siglo XIX, *Richard III* presenta quince escenas en planos generales sin movimiento de cámara que mantienen su teatralidad. Se introducen, eso sí, cambios significativos con respecto a esta. La narración de Jack Tyrrell (escena 4.3) se acompaña de imágenes evocativas de los sucesos narrados. Fundidos y detenciones de movimiento sofistican el tratamiento cinematográfico de la grabación. Siguen a esta película noticieros, retransmisiones y documentales, como *Shakespeare Land* (1910), que muestra partes de producciones enmarcadas en el entorno stratfordiano, alternándose escenas exteriores al teatro y escenas entre bastidores. RSC y BBC se dan la mano y, entre otras, llegan a retransmitir escenas de *Henry IV Part 1* de Anthony Quayle (1951), con un reparto encabezado por Richard Burton, desde Alexandra Palace durante la franja horaria infantil. La BBC introducirá hasta cuatro cámaras en el auditorio para otras producciones, como el *The Merry Wives of Windsor* de Byam Shaw, retransmitido en 1955. Más adelante, se sitúa una cámara en una plataforma entre el escenario y el patio de butacas, se va aumentando el tiempo de preparación y grabación y, siendo éste un aspecto clave, se toman ideas del sistema de Estudio 1 para aumentar el carácter íntimo y la precisión de las escenas rodadas en auditorio. De este modo, se prefigura una poética de la grabación teatral en el espacio de la RSC cuya evolución llega hasta nuestros días.

Durante la segunda etapa (1961-1968), la RSC debe (1) encontrar una base permanente en Londres y (2) superar al National Theatre en prestigio para lograr subvenciones estatales. La compañía continúa con su política de colaboración con la BBC, dando lugar a grabaciones como *The Cherry Orchard* y *The Comedy of Errors* (dir. Clifford Williams, 1964), ambas en el Aldwych Theatre, y *As You Like It* (dir. Michael Elliot, 1962) en estudio con varias cámaras. Wyver explica cómo, para poder rodar *The Wars of the Roses*, el auditorio del RST se adaptó para la grabación tornando el espacio en estudio de televisión donde las cámaras deambulaban libremente. Se empleó una rápida velocidad de corte, que contrastaba con el pausado ritmo del estudio. Según Wyver, “Within a hybrid real world space, the production team developed a hybrid screen language weaving together strands of theatre, television technique and film style, which together create the hybrid screen space of the final recording” (*Screening* 53). La resistencia de los lenguajes teatrales y audiovisuales a converger en uno expone, como dice Wyver, una tensión entre ambos y sus directrices de

presentación televisiva (*Screening* 56). La hibridación entre lenguajes constituye, pues, marca de la casa: un constante ajuste entre lenguajes audiovisuales y teatrales.

Durante su tercera etapa (1964-73), la RSC intentó descollar en la industria cinematográfica, haciendo uso de sus producciones previa firma de contratos con CBS y Filmways. La adaptación de *A Midsummer Night's Dream* de Hall (1967) puso el acento en la fuerza del texto shakespeariano en pantalla. En *King Lear* (1971), Peter Brook reconcilió principios brechtianos y artaudianos en el cine, basándose también en la gramática fílmica Godardiana. Según Wyver, se destacaron detalles microscópicos, planos detalle, primeros planos, alta velocidad de corte, y la atmósfera gélida, desértica y distópica influida por el ensayo de Jan Kott “End Game” sobre *King Lear*—pensados para evitar cualquier identificación emocional por parte del espectador.

La cuarta etapa (1972-1982) se centra en la experimentación cinematográfica en espacios íntimos. A pesar de las limitaciones de dichos espacios, destaca la calidad técnica y la imaginación empleadas en estas adaptaciones. Se distingue de este modo la RSC de los estilos de grabación desarrollados en *BBC Series*, con quienes se desarrolla una suerte de guerra mediática de los teatros en la que la RSC presenta en diversos programas televisivos, como *South Bank Show* y *Playing Shakespeare*, la capacidad analítica de abordar el texto de sus excelentes intérpretes como caballo de batalla, frente a la mastodóticamente tradicionalista visión de la BBC. Nunn desarrolla su visión particular de adaptación poniendo énfasis en la grabación del texto. Eliminando elementos de distracción, graba *Antony and Cleopatra* (ATV, 1972) ayudado por Philip Casson. Abundan en esta cinta primeros planos y la nítida distinción de espacios mediante tonos fríos y grises para recrear Roma y la exuberante combinación de color e imagen distorsionada para Egipto. Sigue *The Comedy of Errors* (1976), rodada en el Aldwych Theatre. Siguiendo convenciones de la comedia televisiva, muestra al público e inserta risas enlatadas para reflejar la teatralidad de esta comedia que Nunn transforma en musical. A buen seguro, *Macbeth* (dir. Nunn/Casson, 1979), protagonizada por Ian McKellen y Judy Dench, es la pieza más célebre. La producción minimalista y ritualista se desarrolla en un círculo alrededor del cual los actores se sientan para intervenir en escena cuando les toca. Al rodar la película, el vacío, la oscuridad del fondo y la abundancia de primeros planos provoca una experiencia inmersiva que favorece la atención al texto buscada por Nunn y la comunicación de las cadencias del mismo en planos próximos. En opinión de Michael Mullin, factores de éxito de esta grabación son (1) la calidad de la puesta en escena; (2) el espacio minimalista del teatro, que fomenta primeros planos y otros usos televisivos; (3) el estilo anti-realista y ceremonial que pone énfasis en la dimensión emocional del texto; (4) el ritmo de la cámara acompañando el ritmo del texto como un personaje más; y (5) la subordinación del medio televisivo al medio teatral (114). Siguen a esta las grabaciones de *Othello* (1990) también rodada en The Other Place—*The Merchant of Venice* (2001) y *King Lear* (2008).

Al explicar la quinta etapa (1982-2012), Wyver muestra un periodo en el que la RSC se centra en mantenerse en forma teatralmente ante la competencia de otras compañías y su propia crisis incipiente. Wyver produce un análisis profundo de una significativa muestra de paratextos audiovisuales. Abundan los noticieros, reseñas de espectáculos y documentales

sobre las puestas. Se graban también las producciones para el archivo de la RSC con propósitos pedagógicos a partir de 1981. Para Wyver, algunas de estas grabaciones de archivo emplean lenguajes de cámara cada vez más creativos, pues llegan a utilizar guión de rodaje previo y hasta dos y cuatro cámaras (*Screening* 142-145).

Durante la sexta etapa (2001-), se dan las colaboraciones entre Illuminations, Wyver y la RSC. Partiendo de su trabajo con hibridaciones fílmicas-teatrales realizadas por Illuminations, Wyver y Doran realizan varias producciones combinando espacios reales que reconfiguran las puestas originales e incluso, como en el caso de *Julius Caesar* (dir. Gregory Doran, 2012), se desarrollan en paralelo a los ensayos de la producción teatral. Destacamos las producciones de *Macbeth* (2001) protagonizada por Anthony Sher y Harriet Walter—y *Hamlet* (2009) protagonizada por David Tennant y Patrick Stewart. La segunda gran contribución profesional de Wyver a la historia audiovisual de la RSC consiste en su implicación como productor independiente de los “live broadcasts”. Para esto, seis cámaras se distribuyen por el teatro. Tres de ellas son cámaras con grúa que permiten realizar panorámicas verticales. Wyver explica los parámetros que caracterizan los aspectos híbridos de dichas grabaciones:

The visual language of the broadcasts is clearly closely related to that of conventional cinema but at the same time, because it is achieved in real time and within a coherent space with its own fixed geometries, it is a specifically televisual language. Such hybridity can also be seen in the combination of elements conventionally understood as theatrical (origin, location, the playing) with the cinematic (visual spectacle, camera movement, social space of reception) and with the televisual (liveness, the grammar of multiple cameras, a host). (*Screening* 172)

Como se puede comprobar, al menos en principio, la diferencia entre estas grabaciones y las anteriores tiene mucho más que ver con grados de sofisticación y con posibilidades técnicas que con ontologías de grabación. En todo caso, filmar para la RSC constituye siempre nadar eficazmente entre dos aguas: el teatro y el lenguaje audiovisual.

LAS PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DE ESTUDIO DE LAS GRABACIONES HÍBRIDAS DE LA RSC.

Las clasificaciones de formas de adaptación audiovisual shakesperianas evolucionan alcanzando gran complejidad. Desde la clasificación originaria de Jack J. Jorgensque presenta tres modos de filmación, i.e. el modo teatral, el modo realista y el modo fílmico (7-10)—se amplían horizontes, por ejemplo, gracias al estudio en el que Maurice Hindle añade esbozos de lo que podría ser el inicio de una poética cinematográfica de RSC Live y de Globe on Screen, pues describe los ángulos y movimientos de cámara claves en ambas compañías. Michael Ingham distingue hasta diez tipos de confluencia de lo teatral y lo audiovisual desde la obra teatral original con referencias y contenidos cinematográficos temáticos, hasta la revisión de una obra teatral sin referencias a su puesta en escena, con

múltiples pasos intermedios (205). En lo concerniente a “live broadcasts”, Pascale Aebischer y Susanne Greenhalgh distinguen: (a) los “‘Live’ theatre broadcasts” mezclados, editados y distribuidos a través de TV, cine u online, en vivo o casi en vivo dependiendo de zonas horarias; (b) los “theatre broadcasts” realizados con varias cámaras durante una o dos representaciones con público, editados en post-producción y emitidos en cine, TV u online; (c) el “teatro grabado” o “película teatral editada” grabada en vivo durante más de una representación, mezclada en post-producción y lanzada en DVD, “stream” o mediante descarga de sitio web (4). Podríamos continuar realizando subclasificaciones, pero mucho más arduo resultará abarcar las distintas confluencias espacio-temporales entre espacios de recepción y puntos de retransmisión o de diseminación en un panorama audiovisual cada vez más amplio y complejo.²

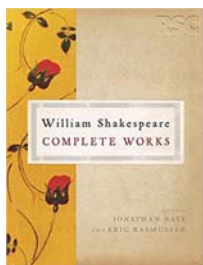
En cuanto a las grabaciones híbridas de la RSC, quedan por estudiarse los significados más específicos de hibridación en un corpus sostenido de producciones audiovisuales. La diversificación de acercamientos teórico-prácticos dando cuenta de la hibridación teatro-pantalla va en aumento, pues se tienen en cuenta producciones y su recepción en diferentes regiones, países y entornos culturales, ideológicos y políticos, lo cual necesariamente produce distintas lecturas acerca de la combinación cine-teatro o, llegado el caso, cine-televisión-teatro. A estos parámetros debemos añadir las otras formas de recepción audiovisual e interacción digital teléfono móvil, i-pad, redes sociales, etc., que mantienen al ojo crítico en constante alerta. Temporalidades y espacialidades del teatro y de lo audiovisual-digital convergen, dejando que unos significantes tomen relieve sobre otros y enfatizando puntos de intensidad que obligan al espectador a situarse en horizontes de expectativas ambivalentes y eclécticos. Dependerá de la sutileza, la competencia teatral, televisiva y cinematográfica del espectador que sea este capaz de extraer interpretaciones más o menos significativas de las combinaciones de géneros, estilos y formas prácticamente ilimitadas de dialogismo en estas producciones. Tener en cuenta estas realidades empíricas nos obliga a apartarnos momentáneamente del eterno desglose de clasificaciones y subclasificaciones para prestar atención al juego más complejo y desafiante de la recepción, para lo cual nos encontramos ante un terreno fértil para cuya exploración disponemos de abundantes herramientas metodológicas.³

Esto no invalida las categorías generales “cine”, “teatro” y “televisión” como puntos de partida para el estudio. Al contrario, se precisa que refinemos dichas terminologías y que seamos capaces de profundizar en estas disciplinas y en las correspondientes a otras formas de transmisión audiovisual y digital, evitando la falacia *ad ignorantiam* según la cual los

² Ver Stephen O'Neill, ed. *Broadcast Your Shakespeare: Continuity and Change Across Media* (London: New York: Bloomsbury, 2018).

³ Es obligada la lectura del volumen de ensayos de Aebischer, Greenhalgh y Osborne, ya que ofrecen un maletín metodológico muy variado con ideas pensadas para el trabajo de la RSC y para los broadcasts de otras compañías. En particular, los trabajos de Aebischer dentro del volumen arrojan luz sobre posibilidades interpretativas, de conceptualización y de recepción de los espacios cinematográficos y teatrales en los broadcasts.

límites del teatro, el cine y la TV no existen solo porque Netflix, HBO y la cultura digital hayan, en teoría, revolucionado nuestra percepción de lo audiovisual. Se han ido, de hecho, dando pasos para desbrozar la forma en que dichas variables operan. En “‘The Forms of Things Unknown’: Shakespeare and the Rise of the Live Broadcast”, Erin Sullivan indaga en la gramática audiovisual utilizada en “live broadcast”. Para Sullivan, la cámara crea espacios más íntimos o más abiertos variando la acentuación sobre aspectos psicológicos o sobre aspectos contextuales. Distingue así, por un lado, tomas producidas en retransmisiones que problematizan la supuesta preeminencia del espacio teatral. Destaca los “bravura shots”, consistentes en movimientos verticales de cámara coincidentes con algún momento climático en escena que crean una estética visual más allá de los límites de lo que logra la experiencia teatral (“Forms” 648). Sin duda, este trabajo sugiere que, pese a la aparente inmediatez de los “live broadcasts” que se anuncian como experiencias equivalentes a acudir a la representación teatral—es instructivo leerlos atentamente usando métodos de análisis cinematográficos específicos y prestando atención a herramientas de análisis propias de la puesta en escena. Ello exige, en ese sentido, un esfuerzo interdisciplinar que no se debe menospreciar.



Como señala también Sullivan, detalles de los “broadcasts” evidencian los sesgos interpretativos de los directores (“Forms” 652). Recientes estudios sobre Shakespeare desde la teoría del autor se han realizado aplicados a la TV y, específicamente, a los trabajos realizados por directores y por directoras.⁴ La cuestión explícitamente formulada en recientes estudios acerca de si existe una forma femenina de dirigir una película debe trasladarse a “live broadcast”, visto el aumento de directoras teatrales de la RSC que, en los últimos meses, han visto sus producciones retransmitidas. Más aún, si “hibridación” implica una aproximación inclusiva a la multiplicidad de discursos que confluyen en una misma declaración o serie de declaraciones, los procesos de hibridación teatrales y cinematográficos que se coaligan en películas híbridas merecen atención, pues implican las relaciones de colaboración entre profesionales del teatro, directores de fotografía, guionistas audiovisuales, editores y equipos de operarios de cámara que normalmente provienen del mundo de la retransmisión deportiva y que, por tanto, se mueven con facilidad en entornos de “live broadcast”, dentro de los cuales el desarrollo de los acontecimientos está completamente planificado y coordinado por un amplio equipo. Se hace necesaria una aplicación de los estudios postestructuralistas que rechazan la preeminencia de la figura del autor, pues, hasta la fecha, queda por estudiarse en profundidad la intervención de miembros del equipo. Sin duda, tal accertamiento nos llevará a lecturas más complejas que las generalmente propuestas

⁴ Sobre trabajos relacionados con directoras audiovisuales de Shakespeare desde la teoría del autor, ver Courtney Lehman, “‘An élan of the soul’: Counter-cinema and Deepa Mehta’s *Water*,” *Shakespeare Bulletin* 34.3 (2016): 433-50; y Ramona Wray, “The Shakespearean Auteur and the Televisual Medium,” *Shakespeare Bulletin* 34.3 (2016): 481-3.

por el “marketing” de las puestas en escena que enfatizan el rol del director o directora en los “live broadcasts”.

No obstante, se consideran también las posibilidades de estudios desde ángulos estéticos. Podemos, como André Gaudreault y Philippe Marion describen, distinguir las acepciones “reproductive archiving” que documenta una obra de arte—y “expressive archiving” que saca partido de las posibilidades interpretativas del medio y que permite modificar tiempo y espacio de este, así como dejar la impronta de la persona que edita dicho archivo (95). En cierto modo, “expressive archiving” se asemeja a la práctica habitual de las adaptaciones audiovisuales de Shakespeare de aludir explícitamente a las adaptaciones que las preceden y de dar pasos en otras direcciones. Mis trabajos sobre *Illuminations Media* demuestran que la marcada reflexividad de las producciones de la RSC sirve como comentario a la propia metodología de trabajo de la compañía, como comentario metateatral sobre la propia historia de la RSC y, en otros casos, como transformación radical de una puesta en escena a partir de convenciones de géneros cinematográficos y de formas de narración como la *katábasis*. No solo sirve esta concepción para analizar producciones repensadas para TV, sino que se han venido dando pasos para reutilizar cintas de archivos con fines creativos e investigadores a la vez. Judith Buchanan estudia cómo diversos grupos teatrales como *Wooster Group*—y directores como *Kit Monkman*—mantienen un diálogo con previas adaptaciones audiovisuales de Shakespeare en sus trabajos. Por ejemplo, Buchanan ha liderado el proyecto *Silents Now* en la Universidad de York. Dicho proyecto busca formas de reencuentro entre películas mudas y los espectadores actuales. Uno de estos encuentros se produjo en *Middleham Castle*, donde se proyectó *Richard III* de Benson, acompañado de actores recitando los versos en directo y acompañados al piano por *John Sweeney*. Para *Wyver*,

The Middleham presentation was, like all performance, unique to that moment, and it brought together a hundred-plus witnesses for each presentation in the manner of the best theatre. Yet this was also cinema, as both artefact and social occasion, mysteriously and magically bringing back the past. (*Screening* 12)

A la vista de este ejemplo, desempolvar cintas de archivos ofrece múltiples rutas de establecimiento de interfaces creativas entre lo teatral y lo cinematográfico, logrando convertir dichos fenómenos de híbridos en espacios donde las memorias colectivas se reconstruyen en comunidad con espectadores.⁵

En su monografía, *Wyver* incita al estudio de paratextos de las producciones audiovisuales de la RSC. Aunque sus funciones puedan parecer utilitarias, como dice *Wyver*,

⁵ Ver Judith Buchanan, “Collaborating with the Dead: Revivifying Frank Benson’s *Richard III*,” <<https://www.york.ac.uk/digital-editions/collaborating-with-the-death/>>, y “‘Look Here, Upon This Picture’: Theatrofilm, the *Wooster Group Hamlet* and the Film Industry,” *Shakespeare in Ten Acts*, ed. Gordon McMullan y Zoe Wilcox (London: British Library, 2016) 197-214.

los paratextos conforman significados en las producciones y en las adaptaciones a la pantalla, así como la propia auto-imagen de la RSC, siendo además a menudo la única grabación de producciones específicas (*Screening* 150). La tesis doctoral en ciernes de Elizabeth Sharrock, “Paratexts to Shakespeare Live Theatre Broadcast Productions”, historiará los paratextos de Shakespeare en la representación teatral y en textos impresos y, a partir de esto, compondrá una génesis de los paratextos de los “live broadcasts” contemporáneos, así como de sus funciones en la recepción de las producciones. Destaca también del trabajo de Sharrock su capítulo dedicado a recoger impresiones de actores que explican su experiencia en los “live broadcasts de la RSC. Según Sharrock, para algunos actores las retransmisiones no supusieron cambios en sus formas de actuar, mientras que, para otros, dichas experiencias constituyeron oportunidades de incorporar aspectos de su experiencia en la pantalla en las puestas teatrales (96). Algunos emplearon una elocución más sutil, una proyección vocal más íntima, etc. Dicho trabajo demuestra que las fluctuaciones teatro-pantalla alcanzan la subjetividad del propio agente ejecutor, el actor, y, potencialmente, su cuerpo puede ser portador, operador o centro operativo de las fluctuaciones de estilos, lenguajes y formas comunicativas mencionadas. Y, del mismo modo, dichas fluctuaciones pueden darse, como varios estudios demuestran, en el espectador de grabaciones y retransmisiones híbridas, pues este debe descodificar simultáneamente lenguajes y estilos combinados. Puede, además, el espectador verse invitado a encontrar sentido a dicha descodificación, ya sea como mero ejercicio de “cammel-spotting” o como ejercicio interpretativo de mayor profundidad.

Frente a concepciones que privilegian la necesidad de estar presente como única forma de validación de la experiencia teatral, recientes trabajos mantienen una mirada larga a la hora de conceptualizar la presencialidad y los mecanismos de participación que ofrece “live broadcast”. Como apuntan Greenhalgh y Aebischer, “practices of spectatorship themselves respond to the hybridity of the contexts of reception by transmediating Shakespearean modes of participation in the theatre into their digital counterparts” (13). Considerando que el mundo está digitalizado, afirma Philip Auslander que la experiencia en vivo no se limita a las interacciones entre artistas y públicos, sino que se extiende a conexiones entre personas conocidas y desconocidas en continuos digitales de copresencialidad mediatizada (6). Asimismo, Sullivan sostiene, en sus análisis de el *Romeo and Juliet* de Kenneth Branagh Theatre Company y de *A Midsummer Night’s Dream* del Shakespeare’s Globe (dir. Emma Rice), que, aunque los productores de las obras conciben sus proyectos basándose en la experiencia en vivo, el público ha encontrado a través de la sincronía digital formas alternativas de interacción a través de redes sociales como Twitter durante las representaciones (“Audience” 62). Esto sucede también, como muestra Raechel Nicholas, mediante la posibilidad de twittear fotografías de una representación a través de pantallas de ordenador y, del mismo modo, compartir imágenes de los “broadcasts” para crear espacios de “fan fiction” (90). Ambos estudios, que realizan análisis métricos exhaustivos dando cuenta de los grados de participación e interacción entre miembros del público audiovisual, muestran que dichas interacciones igualan o exceden las del directo.

CONCLUSIONES.

La historia artística de la RSC es una de hibridación entre lo audiovisual y lo teatral. La hibridación no consiste en una única fórmula de trabajo, sino en una serie de procesos de intersección de formas cinematográficas, escénicas y mediales cuyas naturalezas se modifican dependiendo de variables contextuales. Los encuentros de la RSC con la pantalla han formado parte de las batallas por la hegemonía cultural por la que la compañía ha querido pujar para distinguirse de compañías rivales. Las oscilaciones entre lo cinematográfico y lo teatral han sido factores a menudo determinantes en el éxito o el fracaso de las producciones. Sin embargo, dos conclusiones clave pueden extraerse. La primera es que los ejemplos demuestran que ninguna fórmula de confluencia de lenguajes artísticos audiovisuales y teatrales parece sobresalir como panacea. Más bien, la práctica y la contingencia han marcado el camino audiovisual de la compañía, corriendo este parejo con su trayectoria teatral. Sin embargo, fallos a la hora de alcanzar un equilibrio adecuado entre lenguajes pueden mermar la calidad de las producciones y el éxito de público, aunque otros factores entren en juego. La segunda conclusión es que existen variadas y complejas formas metodológicas de estudiar la hibridación. De preguntar a nuestro miembro de la compañía, la RSC sería fundamentalmente una empresa dedicada al teatro, pero su rizomática, creciente e imparable imbricación con la digitalización y lo audiovisual enriquecen su ontología y su trayectoria.

Obras citadas

- Aebischer, Pascale y Susanne Greenhalgh. "Introduction: Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience." *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. Ed. Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh y Laurie E. Osborne. London: Bloomsbury, 2018. 1-18.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 2008.
- Bakhtin, Mijail. *The Dialogic Imagination*. Trad. Carly Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 2014.
- Gaudreault, André y Philippe Marion. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. Trad. T. Barnard. New York: Columbia UP, 2015.
- Greenhalgh, Susanne. "The Remains of the Stage: Revivifying Shakespearean Theatre on Screen." *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. Ed. Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh y Laurie E. Osborne. London: Bloomsbury, 2018. 19-40.
- Hindle, Maurice. *Shakespeare on Film*. London: Palgrave, 2015.
- Ingham, Michael. *Stageplay and Screenplay (The Intermediality of Theatre and Cinema)*. London: Routledge, 2017.
- Jorgens, Jack J. *Shakespeare on Film*. Lanham: UP of America, 1991.
- Mullin, Michael. "The Trevor Nunn Macbeth." *Shakespeare on Television (An Anthology of Essays and Reviews)*. Ed. J.C. Bulman y H.R. Coursen. Hannover: UP of New England, 1988. 107-115.

- Nicholas, Rachael. "Understanding 'New' Encounters with Shakespeare: Hybrid Media and Emerging Audience Behaviours." *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. Ed. Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh y Laurie E. Osborne. London: Bloomsbury, 2018. 77-94.
- Sharrock, Beth. "A View from the Stage: Interviews with Performers". *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. Ed. Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh y Laurie E. Osborne. London: Bloomsbury, 2018. 95-102.
- Sullivan, Erin. "'The forms of things unknown': Shakespeare and the Rise of the Live Broadcast." *Shakespeare Bulletin* 35.4 (Winter 2017): 627-662.
- . "The Audience Is Present: Aliveness, Social Media, and the Theatre Broadcast Experience." *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. Ed. Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh y Laurie E. Osborne. London: Bloomsbury, 2018. 59-76.
- University of Westminster. "Adapting Stage Productions for the Screen." 2014. 10 Abr. 2015
<<https://impact.ref.ac.uk/casestudies2/refservice.svc/GetCaseStudyPDF/42139>>.
- Wyver, John. "Screening the RSC Stage: The 2014 Live from Stratford-upon-Avon Cinema Broadcasts." *Shakespeare* 11.3 (August, 2015): 286-302.
- . *Screening the Royal Shakespeare Company: A Critical History*. London: Bloomsbury, 2019.