

# Posibilidad y contingencia en el *streaming* teatral: los casos de “Teatrix” y “National Theater at Home”

**Erick Weis**  
Universidad de Valladolid

El presente artículo se propone debatir sobre las posibilidades y contingencias que manifestaría un fenómeno que, durante los últimos años y especialmente durante la pandemia, ha venido fortaleciéndose paulatinamente: la presencia del teatro (grabado) en los servicios de streaming.

### **Antecedentes**

A finales de la década de los 90 e inicios del 2000 y en plena masificación del internet, se abrió un nuevo debate alrededor de las posibilidades que podían ofrecer los avances tecnológicos en diversos aspectos de la vida del hombre, incluidos los artísticos. En el año 2000, por ejemplo, la revista teatral española *Las puertas del drama*, se preguntó, por medio de la publicación de dos artículos cuál iba a ser el futuro del teatro en su relación con el internet y la tecnología en general. En el primero, “teatro, tiempo y ciberespacio”, el autor, Ignacio Amestoy, afirma:

La emisión del hecho escénico, gracias al desarrollo de las telecomunicaciones, va a poder hacerse, simultáneamente, desde diferentes espacios, lo mismo que nada impedirá que la recepción pueda efectuarse desde las más diversas localizaciones. Lógicamente, estamos hablando de las posibilidades que va a ofrecer Internet con la implantación del cable y la banda ancha, y la consecuente generalización de la fórmula de WebTV (Internet a través del televisor) (Amestoy, 2000, p.10).

En complemento, el autor del segundo artículo “Del teatro que viene”, Jorge Urrutia plantea:

Supongo que el teatro, de no convertirse en una práctica de fusión televisiva, no puede sino constituirse en espectáculo marginal. Y esto dicho en el mejor de los sentidos posibles y sin ninguna lamentación. La sociedad parece caminar hacia la formación de individualidades iguales las unas a las otras, frente al viejo concepto de hombre-masa (Urrutia, 2000, p.15).

Si bien las afirmaciones de ambos autores parecen plausibles (y bastante acertadas considerando que fueron escritas hace más de dos décadas), una lectura de estos párrafos en el 2019 nos hubiera dado la sensación de que, si bien hay algunas manifestaciones concretas de estas transformaciones, el campo de las artes escénicas aún se encontraba lejos de esta relación tan estrecha con la tecnología. Sin embargo, la pandemia ha acelerado muchos de estos procesos que ya se estaban produciendo paulatinamente.

En el caso del Perú, no fue necesario demasiado tiempo para que desde abril y mayo del 2020 se comiencen a anunciar las primeras “obras virtuales” por Zoom, Youtube o Joinus. Si bien se había perdido el aspecto físico de cuerpo presente tanto en el actor como en el espectador, este tipo de propuestas se siguieron llevando a cabo por la necesidad de la comunidad artística por subsistir ante la inesperada cuarentena y porque, a pesar de todo, el aspecto de “el vivo en directo” se mantenía y marcaba un diferencial con ver cualquier otro contenido audiovisual en casa.

Sin embargo, también fue cuestión de algunas semanas más para que, en junio de 2020, una empresa como Los Productores optara por una nueva modalidad: ofrecer en alquiler una obra ya grabada anteriormente. Si deseabas, podías ver la versión musical de *Pantaleón y las visitadoras* estrenada en el 2019 por medio de la plataforma Movistar Play por un costo de 20 soles. Siguiendo esta línea, el mismo Movistar opta poco después por lanzar el programa *Resiste Teatro*, en el que se transmitían obras teatrales no solo ya grabadas, sino que especialmente hechas para televisión. No obstante, si bien este tipo de difusión se utilizó como alternativa de consumo de artes escénicas digitalizadas en nuestro país, esta es una práctica que ya existe y se ejercita desde hace algunos años en otros lados del mundo con una oferta mucho mayor.

Muestra de esto, es la plataforma Teatrix, la cual, al estilo de Netflix, por una suscripción mensual, ofrece un catálogo variado de teatro argentino no solo contemporáneo, sino también “antiguo” (entiéndase de los años 80 y 90, cuando recién se comenzaba a tener acceso masivo a las cámaras de video). Lejos de aparecer como una alternativa durante la pandemia, Teatrix existe desde el 2015 y se ha ido modernizando y haciendo un doble ejercicio: rescatar obras antiguas del teatro argentino y, en complemento, estrenar obras contemporáneas exclusivas para la plataforma. Adicionalmente, desde hace algún tiempo, también pueden encontrarse propuestas de otros países como México, España y Estados Unidos.

En complemento, y al otro lado del mundo, debe también mencionarse el lanzamiento del servicio de streaming National Theater at Home, creado por el Teatro Nacional de Inglaterra y en el que se ofrece un catálogo con distintas obras producidas por esta institución y grabadas con un nivel audiovisual de alta calidad.

Cabe resaltar que este tipo de iniciativa no se produce al 100 % durante la cuarentena. El Teatro Nacional inglés ya contaba con una modalidad de difusión audiovisual previa que le había permitido ganar experiencia en este campo. Anteriormente, había logrado difundir algunas de sus obras en distintos cines a nivel mundial. En el Perú, por ejemplo, podían verse por medio de la cadena de cines UVK.

De igual modo, no debe ignorarse, por ejemplo, el estreno de la grabación del musical *Hamilton* de Lin Manuel Miranda en la plataforma Disney+: este, a pesar de ser un caso que puede considerarse atípico o especial, confirma el innegable acercamiento entre las artes escénicas y el streaming por medio ya no de adaptaciones cinematográficas, sino de grabaciones directas con alto nivel de producción.

Así, en este contexto en el que el teatro presencial está en un proceso de recuperación y en el que los aforos continúan limitados, creemos que vale la pena reflexionar sobre este fenómeno relativamente nuevo y sobre las posibilidades que pueden traer tanto en sus respectivos campos (el de las artes escénicas y el audiovisual) como para los individuos implicados alrededor de este: los artísticas, directores, técnicos y, especialmente, el público, tanto aficionado como especializado o académico.

Para esto, haremos un análisis comparativo de las dos mencionadas plataformas con el teatro presencial desde una perspectiva local, es decir, desde la mirada de un hipotético espectador peruano aficionado a las artes escénicas que está superando una pandemia.

Antes de iniciar, nos parece importante mencionar que dejaremos de lado cualquier posible debate teórico ya que, apoyados en la definición de *teatro* que propone Jorge Dubatti, descartamos que cualquier video, por más calidad que posea, pueda ser considerado teatro del algún tipo: estos son, en todo caso, material ligado directamente a un acontecimiento teatral ya acaecido. Establecemos, por tanto, que parte de nuestro objeto de estudio es de carácter audiovisual digital, pero que, innegablemente, tiene una relación directa con esta manifestación del arte escénico.

### **Cuestiones prácticas y sus implicancias: precios y accesibilidad**

En primer lugar, pongamos sobre la mesa datos objetivos que podrían proporcionarnos algunas reflexiones primarias. A inicios de octubre del 2021, una suscripción mensual para la plataforma Teatrix tenía un costo de 8 dólares (casi 35 soles), mientras que el acceso para el mismo periodo de tiempo en National Theatre poseía un cargo de 13 dólares (poco más de 55 soles). En ambas plataformas, sin embargo, había opciones para reducir estos costos: la compañía inglesa posee un abonamiento de 12 meses por el precio de 10, mientras que la página argentina daba acceso a descuentos con determinadas marcas de tarjetas de crédito.

Sin embargo, incluso sin estos descuentos, ambos precios, 35 y 55 soles, resaltan por dos características: están dentro del estándar de los costos de los servicios de streaming convencionales como Netflix, Amazon Video o HBO Max y, lo más importante, a nivel de volumen, son servicios mucho más baratos que el teatro convencional. 35 y 55 soles es justamente un intervalo común al momento de buscar una entrada de teatro del circuito hegemónico limeño; en contraposición, Teatrix y National Theatre ofrecen por este mismo precio el acceso a decenas de obras (quizá cientos en el caso del portal argentino).

Así, hay una clara desventaja para los proyectos locales presenciales contra estos servicios en términos económicos. Si bien muchas veces el espectador acude al teatro por tener este componente de convivio y cuerpo presente, sin duda hay otro grupo que también opta por este por su contenido: apela a que lo que se hecha en falta en el cine mainstream y la televisión (la falta de originalidad y profundidad) quizá pueda encontrarse en las puestas en escena grabadas del teatro inglés o argentino. Especialmente ahora, cuando aún no salimos completamente de la pandemia, y buena parte de la población aún opta por no visitar espacios públicos concurridos, estas plataformas digitales parecen opciones bastante fuertes como medida suplementaria.

### **La barrera del idioma y la importancia del subtítulo**

Otro factor relevante de estas plataformas frente a sus contraposiciones presenciales está relacionada a los sentidos. Al estar depositado en un recipiente digital, las grabaciones de teatro no solo tienen la característica (que puede ponderarse positiva o negativa) de pausar, retroceder y avanzar el video, sino, también la del control cuestiones básicas como el volumen y, en la mayoría de los casos, para ambas plataformas, la de activar la opción de subtítulos.

Para el caso de National Theatre, todos los subtítulos disponibles están en el idioma original de las obras, el inglés, y están enfocados en ayudar a las personas con alguna discapacidad auditiva. En el caso de Teatrix, se da la misma situación con el agregado de que, en el caso de las obras del circuito de Broadway disponibles en la plataforma, estas poseen una traducción al español.

En este sentido, nuevamente estas plataformas muestran una ventaja sobre el teatro real al dar opciones para comunidades con alguna discapacidad auditiva o visual. Adicionalmente, más allá de estos factores, los subtítulos, ya sean los traducidos o los directos del inglés, le permiten al espectador que no tenga un dominio completo de este idioma poder acceder a estas obras que, en otra circunstancia, no le serían posibles consumir.

### **Cuestiones técnicas: la pérdida de la libertad de la mirada**

Hasta este momento, hemos visto como, en una primera instancia, estas plataformas digitales poseen determinadas ventajas sobre el teatro. Sin embargo, más allá de la pérdida de la interacción directa y el cuerpo vivo, hay una serie de factores que también se perderán cuando una obra es grabada para ser distribuida.

Con más de un siglo de existencia, el cine ha sabido explotar sus características hasta crear un lenguaje propio tanto para la creación como para su consumo. Si nos centramos únicamente en el aspecto de las posibilidades que ofrece una cámara pueden nombrarse distintas posibilidades para crear una escena: desde el uso de los planos picados y contrapicados para mostrar jerarquías, los planos detalle para resaltar la importancia de determinados objetos, los enfoques desde lugares específicos como maleteras de auto o el simple uso del dron o la grúa para planos panorámicos. Aquí, incluso, ni siquiera consideramos las infinitas posibilidades que dan los tipos de lentes y cámaras en general para plasmar lo que desea un director de cine.

En contraparte, solo en este aspecto —el uso de la cámara—, la mayoría de las producciones de estas plataformas teatrales tienen limitado el uso de estas al darse la grabación, en mucho de los casos, con la presencia de público. De este modo, los camarógrafos y directores de grabación no pueden ejecutar sencillas tomas de seguimiento o subirse al escenario para mostrar un ángulo o elemento específico.

Así, en este aspecto, la mayoría de estas obras poseen el mismo formato que los programas televisivos que difundían el teatro grabado (en el caso del Perú, pueden mencionarse *Teatro desde el teatro* y *Tercera llamada*). La dinámica casi siempre es la misma: hay tres cámaras que se intercalan para crear un mínimo efecto cinematográfico. Usualmente hay una central que da un plano general del escenario y los personajes y, en complemento, una a cada lado del escenario que se encargan de enfocar en planos medios o americanos a los personajes al momento de hablar y en el que se trata de imitar el clásico plano-contraplano de las escenas de conversación en el cine. Periódicamente, estas cámaras podrán hacer *zoom in* o *zoom out* si quieren capturar alguna expresión, elemento o detalle importante sobre el escenario.

No obstante, en Teatrix se pueden encontrar obras grabadas en teatros vacíos, lo cual le permite al equipo técnico mayor libertad a la hora de jugar con el lenguaje cinematográfico. Muestra de esto es la obra mexicana *El Hilador*, la cual juega con el espacio vacío dejado por el público y agrega, por ejemplo, elementos de terror que, con un grupo de espectadores presentes, no podría lograrse. National Theatre at Home tiene una dinámica parecida a la mencionada al momento de grabar con público. En todo caso, el diferencial que posee esta plataforma es que poseen cámaras de mayor calidad, probablemente de nivel cinematográfico, que terminan plasmando mejor colores, expresiones y fluidos —sangre, sudor, etc.— en personajes y elementos. Esta política de alta inversión se corresponde directamente a las características generales de este teatro: usualmente, no dudan en contratar a actores de fama mundial como Benedict Cumberbatch o Tom Hiddleston para sus producciones.

Por las características mencionadas creemos que, a pesar de que paulatinamente se ha intentado incrementar la calidad de estas grabaciones a nivel técnico, cualquier espectador de este tipo de obras pierde una experiencia de gran importancia a la hora de ir al teatro: la libertad de la mirada. Sabemos que una de las características más importantes de esta disciplina es justamente la teatralidad, la cual entendemos como la organización de la mirada del espectador. Este, si está de acuerdo con el pacto ficcional propuesto cuando se da el primer apagón, seguirá lo que los reflectores, gestos y voces le indiquen. No obstante, mientras esto sucede, cualquier persona en el público puede reparar en otros detalles durante la obra: ver los rostros de los actores que no están hablando, tratar de darle una lógica a los objetos sobre el escenario o simplemente ver a las siluetas no iluminadas cuando una luz aparece.

Todas estas ventajas, lamentablemente, desaparecen al momento de ver cualquier video teatral en estas plataformas. La cámara y el director le quitan la libertad al espectador y le dan únicamente una sola forma de ver la obra: es una teatralidad homogénea que dicta el plano y que está limitada por los cuatro lados que forman físicamente la televisión u ordenador.

### **Contingencias insoslayables**

Con todo lo expuesto, es claro que, en tan solo un par de años, el campo del entretenimiento se ha vuelto mucho más complejo de analizar y ha diversificado su oferta en distintas posibilidades: en la coyuntura actual, un aficionado a la ficción audiovisual ya no solo debe decidir entre el cine, el streaming y el teatro (alternativas que, de alguna manera, estaban bien delimitadas por sus características), sino que debe evaluar en su decisión nuevos eslabones intermedios como el “teatro virtual”, el teatro grabado y las diversas nuevas plataformas de streaming y contenido en general que han ido apareciendo durante el último lustro.

No obstante, este fenómeno también trae consigo diversas contingencias que podrían estar en proceso de manifestarse. En primer lugar, a nivel de espectador aficionado, estas plataformas ofrecen una variedad de obras internacionales a las que, hace tan solo una década, este tipo de público no hubiera tenido acceso sin antes invertir altas sumas de dinero en viajes, alojamientos, entradas y otros gastos. Si bien cada año muchas instituciones organizan festivales de teatro e intentan traer algunas obras internacionales, el volumen nuevamente le favorece grandemente a las plataformas digitales.

En segundo lugar, a nivel de espectador especializado (entiéndase críticos, profesores, estudiantes e investigadores), la existencia de estas plataformas abre una serie de posibilidades para la investigación en distintos campos como la historiografía y el análisis del discurso siempre en el marco de las artes escénicas. En general, para que un investigador pueda lograr un aporte en el mundo académico teatral, debía haber tenido acceso a la obra que se deseaba analizar por medio de, por lo menos, el guion o, idealmente, por medio de la asistencia a una de las funciones de la obra. Sin embargo, en el Perú, no siempre se puede tener disponible este tipo de materiales básicos a causa de la falta de publicaciones teatrales en general.

De este modo, el streaming no solo le permite al espectador académico el acceso a obras que en el pasado no pudo ver, sino que, con las ya mencionadas herramientas de pausa, retroceso o subtítulo, el potencial investigador ya no solo se limita a su propia memoria o sus apuntes, sino que puede analizar el contenido de manera más profunda al tener un registro audiovisual digital en las que están depositados texto y espectáculo.

Finalmente, es necesario mencionar que el streaming tiene por sí solo el potencial de cubrir una de las mayores necesidades en el mundo de las artes escénicas, pero que, lamentablemente, no se ha visto ejecutada de manera óptima: las videotecas o registros nacionales de teatro. En el Perú, por ejemplo, no existe una política de registro digital de obras por lo que cada espectáculo estrenado cuyo equipo no posea la capacidad de grabación o publicación editorial corre el riesgo de desaparecer de los registros historiográficos de las artes escénicas como ha sucedido desde la antigua Grecia. Ante la falta de interés del Estado, el streaming teatral puede ser una opción para preservar parte del repertorio de espectáculos que se genera cada año: tan solo Teatrix, por ejemplo, tiene un segmento llamado “Teatro vintage” en el que las obras, estrenadas en los 90, poseen la etiqueta de “Teatro recuperado”.

En conclusión, si bien el streaming teatral beneficiaría al público con tendencia al consumo de lo audiovisual electrónico, al investigador teatral, y ayudaría indirectamente a crear un archivo/videoteca teatral muchas veces ausente en diversos países, este fenómeno también podría generar mayor precariedad en las comunidades autónomas de creadores teatrales que, al no contar con apoyo estatal o privado, no solo no podrían crear este tipo de material sino, también, comenzarían a competir con un nuevo contenido internacional relacionado a las artes escénicas. En todo caso, todavía nos queda algunos años para analizar cómo este reciente fenómeno tendrá interacción con los espectadores tanto de cine como de teatro y cómo estos servicios novedosos repercuten o influyen en la creación teatral nacional.

**Fuentes:**

Amestoy, Ignacio. (2000). “Teatro tiempo y ‘ciberespacio’”. En *Las puertas del drama*. N.º 1. Madrid, España.

Dubatti, Jorge. (2016). *Una filosofía del teatro*. El teatro de los muertos. Lima, Perú: ENSAD.

*National Theatre at Home*. Plataforma de streaming teatral. En:

<https://www.nationaltheatre.org.uk/ntathome>

*Teatrix*. Plataforma de streaming teatral. En: <https://www.teatrix.com/>

Urrutia, Jorge. (2000). Del teatro que viene. En *Las puertas del drama*. N.º 1. Madrid, España.